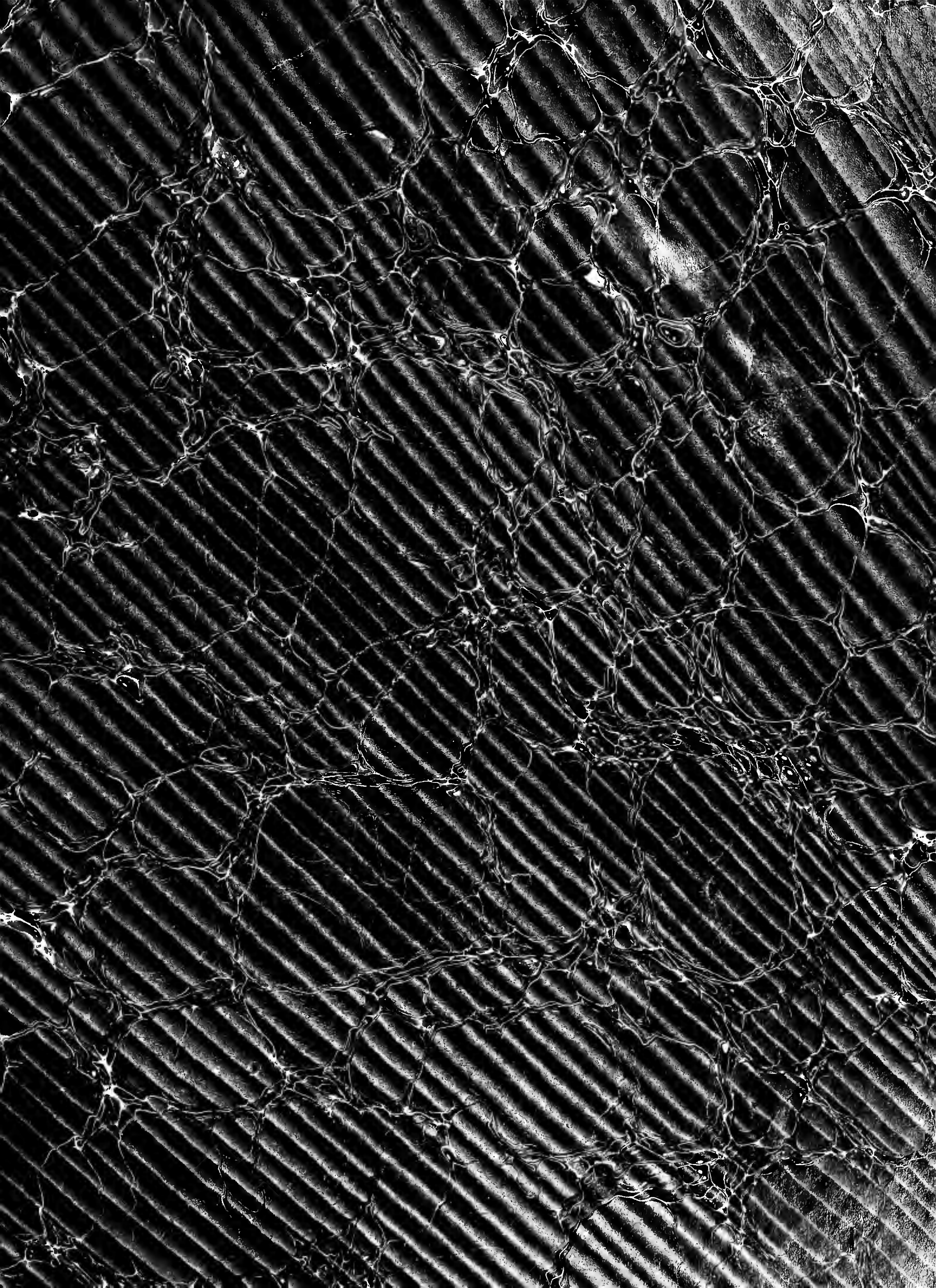



THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878



LE

TRÉSOR DES PIANISTES

2me LIVRAISON.

Emmanuel BACH — Six Sonates. (11) 3

Jean KUHNAU — Sept Sonates. (3) A

Henri PURCELL — Recueil de Pièces. (3) B

Dominique SCARLATTI — Pièces, Nos 1 à 26. (10)

J. N. HUMMEL, Op. 8, Chanson Autrichienne, variée...... (16) 1.
—— — 9, Marche des DEUX JOURNÉES, variée. 2.
—— — 10, GOD SAVE THE KING, varié. 3.
—— — 15, Air des DEUX PETITS SAVOYARDS, varié. 4.

O. A. LINDEMAN — Pièces diverses. (5) A

SCHWANENBERG — Deux Menuets. (5) B

PARIS

ARISTIDE FARRENC, EDITEUR
Rue Taitbout, 10

C. PHILIPP, EDITEUR DE MUSIQUE
Boulevard des Italiens, 19

LONDRES
CRAMER, BEALE ET CHAPPELL
201, Regent Street

LEIPZIG
BREITKOPF ET HAERTEL
Universitaets Strasse, goldner Baer

1861

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

FRANCE.

PARIS.

Exempl.

Le Conservatoire impérial de musique 3
Auber (M. Daniel-François-Esprit), directeur du Conservatoire impérial de musique 1
Aunier (Mlle Alexandrine) 1
Béguin-Salomon (Mme Louise), professeur de piano 1
Benoist (M. François), professeur d'orgue au Conservatoire 1
Bonar (Mme Delphine) 1
Bouton (Mme Pauline) 1
Busserole (M.), conseiller à la Cour impériale 1
Buzin (M.) 1
Camus (M. Émile), docteur en médecine 1
Canneva (M. A.) 1
Catalan (M.) 1
Coizeau (M. Jean-Benjamin), docteur en médecine 1
Colin (Mlle Marie), professeur de piano 1
Courtat (M.), chef de bureau au ministère des affaires étrangères 1
Damcke (M. Berthold), compositeur 1
Dargent (Mme Marie) 1
Delaye fils (M. E.) 1
Delore (Mme) 1
Deroche (Mme) 1
Didot (M. Paul) 1
Doazan (M.) 1
Donne (Mlle Louise) 1
Dorus (M. Louis), première flûte à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts, professeur au Conservatoire 1
Drolenvaux (Mlle Hélène) 1
Dumoustier (M. Léon) 1
Durand (Mme Jules) 1
Érard (Mme Veuve) 1
Escudier-Kastner (Mme Rosa), pianiste de S. M. l'Impératrice d'Autriche 1
Estignard (Mme M.) 1
Filippi (M. Joseph de), professeur de langue et de littérature italiennes 1
Franck (Mlle Léonie) 1

Exempl.

Gevaert (M. F.-A.), compositeur 1
Gouffé (M. Achille), première contrebasse à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts 1
Guenepin (Mlle Marie) 1
Guidou (M.), avoué 1
Hamot (Mme) 1
Hecht (M. Myrtil) 1
Kastner (M. Georges), membre de l'Institut de France 2
Lavenay (M. Victor de), conseiller d'État 1
Lecocq (Mlles Caroline et Louise) 1
Lecointe (Mlle Adèle) 1
Le Couppey (M. Félix), professeur de piano au Conservatoire impérial 1
Legouix (M. Napoléon), éditeur de musique 1
Lemoine (M. Achille), éditeur de musique 1
Leturc (Mme Achille) 1
Lévy (Mlle Caroline), professeur de piano 1
Loizellier (Mlle Léonise) 1
Mannberger (Mme) 1
Marit (Mme Ernestine) 1
Marmontel (M. A.), professeur de piano au Conservatoire impérial 1
Menvielle (Mme) 1
Monduit (Mlle Jeanne) 1
Mongin (Mlle Marie), professeur de piano 1
Navoit (Mme Paul) 1
Neukomm (M. Antoine) 1
Norblin (M. Émile), de l'Académie impériale de musique 1
Pajot (M. Henri) 1
Pascal (M. Édouard) 1
Paul (Mlle F.) 1
Pfeiffer (M. Georges), professeur de piano 1
Picard (Mlle Claire) 1
Pierson-Bodin (Mme), professeur de piano et de chant 1
Polignac (Mme la princesse de) 1
Pont (M. le comte du) 1
Puissan (M.), conseiller à la Cour impériale 1
Riglet (Mme Victor) 1
Riottot (Mlle Pauline), professeur de piano 1

Exempl.

Robin (Mme Adolphe) 1
Rothschild (Mme la baronne Nathaniel de)........... 1
R. Z. (M.), chez M. Borrani, libraire.............. 1
Scudo (M. P.).................................. 1
Tellefsen (M. T.-D.-A.), professeur de piano 1
Tournière (M.)................................ 1
Viardot-Garcia (Mme Pauline)...................... 1
Wagner (M. Charles), professeur de piano........... 1
Waill (Mlle Eugénie)............................ 1
Wolff (M. Auguste), chef de la maison Pleyel et Wolff.. 1

BERVILLE-SUR-MER (Eure).

Saint-Alban (M. Mathieu de), membre du Conseil général du département de l'Eure 1

BOULOGNE-SUR-MER.

Gretton (M. G.), organiste........................ 1
Guilmant (M. Alex.), organiste et maître de chapelle.. 1

BLOIS.

Thilorier (Mme G.).............................. 1

CARCASSONNE.

Germa, née de Nugon (Mme Caroline) 1
Lacombe (M. Paul).............................. 1
Rolland du Roquan (M. Charles de)................ 1
Scheurer (M. Charles), organiste de la cathédrale 1

SAINT-CHAMOND (Loire).

Auradou (M. G.-M.), ingénieur de la marine 1

CHATEAU DE CERCAMP (Pas-de-Calais).

Fourment (Mme la baronne de)..................... 1

CHATEAU-DE-VILLETTE (Aisne).

Carpentier (M. Stéphane)......................... 1

CHATEAU-THIERRY.

Brésillion (M.) 1

DOUAI.

Boulvin (M. Walter-Albert-Eugène), prof. de musique. 1
Lagrange (M. le colonel baron de).................. 1

GUÉRIGNY (Nièvre).

Exempl.

Vanéechout (M. P.), directeur des constructions navales. 1

LYON.

Brölemann (M. Arthur)........................... 1
Hainl (Mlle Alice)................................ 1
Montgolfier (Mme Jenny), professeur de piano........ 1

MELVILLE-GOUPILLIÈRES (Eure).

Assegond (M. Casimir)...... 1

MONTPELLIER.

Adhemar (M. le comte Roger d') 1
Chabert (M.)................................... 1
Giniez (M) 1
Laurens (M. Joseph-Bonaventure), agent comptable de la Faculté de médecine.......................... 1

MONTAUBAN.

Gironde (Mme la vicomtesse Henry de)............... 1

MUSEAUX, près VALENÇAY (Indre).

Journel (Mme Alphonsine) 1

NANCY.

Alexandre (M. Alfred), premier avocat général à la Cour impériale.................................. 1

NIORT.

Frappier (Mme Alfred) 1

PERPIGNAN.

Sèbe (M. A.).................................... 1
Baille (M. Gabriel), organiste et directeur de l'Orphéon. 1

LA ROCHELLE.

Vingens (Mme)............. 1

TOULOUSE.

Martin fils aîné (M.).............................. 1

VESOUL.

Parrot (M.), avocat............................... 1

LE VERGER (Maine-et-Loire).

Verger (Mme la baronne du)......................... 1

ÉTRANGER.

BOLOGNE.

Exempl.

Le Lycée communal.............................. 1
Gajani (M. Giovanni), compositeur et professeur de piano. 1
Hercolani (Mme la princesse Maria).............. 1
Simonetti (Mme la princesse Teresa-Angelelli)........ 1
Zucchini-Brunetti (Mme la comtesse).................. 1

Exempl.

Zucchini (Mme la comtesse Matilde).................. 1

BRESCIA.

Franchi (Gaetano), professeur...................... 1

BRUXELLES.

Le Conservatoire royal de musique............. 1

Exempl.

Fétis (M. Joseph-François), maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique 1

Dupont (M.), professeur de piano au Conservatoire royal de musique 1

Hauman (M. Adolphe) 1

Lavallée (M.) 1

Lemmens (M.), professeur d'orgue au Conservatoire 1

Vautier (M.), juge au Tribunal de première instance... 1

CALCUTTA.

O. von Ernshausen, Esqre 1

CATANE.

Frataccia (M. Giacomo), libraire 1

CHICHESTER (Angleterre).

Rev. Edward Æmilius Goddard, M. A. Cantab 1

CREFELD.

Beckerath (M. Wm von) 1

GAND.

Le Conservatoire de musique 1

KICHENEV (Bessarabie).

Abaza (M. Valérien d') 1

LEIPZIG.

Moscheles (M. Ignace), compositeur, professeur de piano au Conservatoire de musique 1

LIÉGE.

Exempl.

Terri (M. L.), professeur de chant au Conservatoire de musique 1

LISBONNE.

Masoni (M. E.), pianiste-compositeur 1

LONDRES.

Benedict (M. Jules), compositeur et professeur de piano. 1

Broadwood (M. H.-F.) 2

Egville (Louis d'), esq 1

Ella (M. J.) 1

Ewer and Co (MM. J.-J.), éditeurs de musique 1

Lonsdale (C.), esq 1

Pauer (M. Ernest), professeur de piano à l'Académie royale de musique 1

Rimbault (le docteur Édouard-F.), LL. D., membre de l'Académie royale de musique de Stockholm, etc., etc. 1

Schott et Co (MM.), éditeurs de musique 1

Whittingham (M. Alfred), *dealer in Rare Music* 1

MANCHESTER.

Hallé (M. Charles), professeur de piano 1

MOSCOU.

Honnoré (M. Léon), professeur de piano 1

AUX SOUSCRIPTEURS DU TRÉSOR DES PIANISTES.

Au mois de mai 1860, M. Fétis annonçait, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, la publication prochaine du *Trésor des pianistes*, c'est-à-dire de la première livraison de cette collection. L'article du célèbre musicographe brille par ces belles doctrines et cette haute philosophie de l'art qui distinguent ses écrits. Au mois de juillet dernier, j'ai fait paraître cette livraison si longtemps, si impatiemment attendue, et M. Fétis a bien voulu consacrer à son appréciation deux articles très-remarquables : ils renferment les plus beaux enseignements, et le dernier contient une analyse très-intéressante des parties publiées.

Depuis lors, plusieurs de mes souscripteurs m'ont témoigné le désir de voir paraître, dans le second volume du *Trésor*, ces belles pages du savant critique ; moi-même, j'avais eu l'idée de les y introduire, pensant qu'elles seraient lues avec plaisir et qu'elles pourraient être utiles aux jeunes artistes ; mais j'étais retenu par les éloges que me donne M. Fétis, et je craignais que l'on ne pût me soupçonner de vouloir en faire parade. Je savais que, ces paroles si bienveillantes, je les devais à l'amitié dont il m'honore, comme aussi à l'enthousiasme que devait lui inspirer une entreprise si bien en rapport avec ses grandes et nobles idées. Quel spectacle, en effet, pour un artiste tel que M. Fétis, que la résurrection de tant de beaux ouvrages, de tant de grands noms qui semblaient condamnés à un oubli éternel, parce que des générations injustes, dédaigneuses, couraient uniquement vers le *nouveau*, se figurant follement que le passé ne pouvait avoir, tout au plus, qu'une valeur relative.

Le dévouement de M. Fétis au succès du *Trésor des pianistes* est tel qu'il nous donne le droit de le considérer dès à présent comme un puissant collaborateur. L'illustre maître venait à peine d'acquérir à Vienne un exemplaire du très-rare volume des pièces de clavecin de Théopile Muffat, qu'il s'empressait de le mettre à notre disposition. Ce recueil fera partie d'une des prochaines livraisons. M. Fétis, lors du dernier voyage qu'il a fait récemment à Paris, nous a apporté six volumes contenant des pièces de clavecin de C.-Ph.-Emmanuel Bach, de Jean-Christophe-Frédéric Bach, de Jean-Ernest Bach, de Ch.-Fréd.-Chrétien Fasch, et de Kirnberger. Les pièces d'Emmanuel Bach sont fort nombreuses et il y en a quantité d'inédites.

Le savant professeur M. Berthold Damcke a bien voulu s'intéresser à notre publication, et nous accorder son concours pour tout ce qui touche à la littérature musicale allemande, comme aussi pour les difficultés relatives à la science de l'harmonie. J'ai la certitude que la collaboration de M. Damcke nous sera d'une grande utilité, lorsque nous donnerons les œuvres de Sébastien Bach, desquelles il a fait une étude approfondie. Après s'être procuré la première livraison du *Trésor des pianistes*, M. Ernest Pauer, professeur de piano à l'Académie royale de musique de Londres, m'a adressé les paroles les plus flatteuses, et m'a offert de faire lui-même, pour notre collection, une copie de quelques pièces rares faisant partie de sa bibliothèque, parmi lesquelles une toccate de Froberger et deux magnifiques fugues de Jean-Louis Krebs, un des plus grands organistes du dix-huitième siècle et un des meilleurs élèves de Sébastien Bach.

Quelques amateurs nous ayant fait part de l'embarras ou de l'incertitude que leur avaient fait éprouver certains passages écrits d'une manière peu usitée, nous croyons devoir donner à ce sujet quelques éclaircissements.

Dans les sonates de Durante, qui font partie de notre première livraison, le *Studio I°*, écrit en mesure $\frac{6}{8}$, contient deux mesures à $\frac{9}{8}$ (page 5). Cette mesure de neuf croches équivaut à une mesure plus une demi-mesure, et ne change rien à la durée relative des notes. Des cas pareils se présentent souvent non-seulement dans la musique ancienne, mais encore dans la moderne. On trouve une mesure et demie dans le rondeau en *la* à $\frac{6}{8}$ qui est au commencement du quatrième livre des sonates d'Emmanuel Bach, dédiées aux amateurs et connaisseurs (70[e] mesure). La dernière mesure du morceau est aussi de la valeur d'une mesure et demie. Ce rondeau est au nombre de ceux que nous publierons.

On trouve quelquefois, dans le courant d'un morceau ou à la fin d'une reprise, une demi-mesure précédée et suivie d'une mesure pleine : on en voit un exemple dans la première des sonates d'Emmanuel Bach, dédiées au duc de Wirtemberg. Il y a, à deux endroits différents, une demi-mesure dans la huitième étude de Moschelès, œuvre 70. — Voici ce que dit, à ce sujet, Hummel dans sa Méthode de piano (1[re] partie, page 57) : — « Dans mes sonates, œuvres 81 et 106, on trouve des *intercalations* de *demi-mesures*, tant pour ne pas « interrompre l'idée par des pauses inutiles ne servant qu'à compléter la mesure en affaiblissant l'effet, que « pour éviter le défaut de plusieurs compositeurs anciens de terminer une période, contre tout sentiment « rhythmique, sur le temps faible de la mesure. »

Certains éditeurs, graveurs ou correcteurs se sont avisés quelquefois de compléter ces demi-mesures par des silences : ils ne pouvaient avoir une idée plus malheureuse, car ces silences sont opposés à l'intention du compositeur, comme le prouvent les paroles de Hummel que je viens de citer. Il existe à Paris des éditions de la sonate œuvre 106 de ce célèbre pianiste, où l'on s'est permis de faire cette prétendue correction.

A la fin de divers *adagios* d'Emmanuel Bach, on rencontre, sur l'avant-dernière mesure, un point d'orgue suivi d'une simple note à la main droite et d'une à la main gauche pour chacun des deux derniers accords : il est évident que si ces accords ne sont pas remplis, c'est pour laisser à l'exécutant la faculté de terminer selon son goût, en faisant un petit point d'orgue ou un agrément quelconque amenant toujours les deux mêmes derniers accords, mais plus ou moins complets, tantôt plaqués, tantôt arpégés, et peut-être à une position différente. On peut voir, à ce sujet, l'adagio de la première sonate, page 5; l'adagio de la quatrième sonate, page 23; celui de la sixième, page 37, etc.

Quelques personnes nous ayant demandé de leur indiquer les mouvements des pièces qui portent pour titre les noms de diverses danses anciennes, dont elles ont le caractère, nous nous empressons de répondre à leur désir, les prévenant toutefois que ces mouvements sont susceptibles de certaines légères modifications, selon l'esprit du morceau ou selon le sentiment de l'exécutant : — ALLEMANDE, mouvement modéré et large. — BOURRÉE, vif. — BRANLE, d'un caractère fort gai. — CHACONNE, modéré et large. — COURANTE, caractère gai, sans lesteur. — FORLANE, d'un mouvement gai et vif. — GAVOTTE, caractère gracieux, mouvement modéré. — GIGUE, caractère vif, mais sans exagération de mouvement. — MENUET, caractère élégant et simple, mouvement modéré. — MUSETTE, très-modéré. — PASSACAILLE, modéré. — PAVANE, d'un caractère noble, mouvement très-modéré. — POLONAISE, modéré. — RIGAUDON, vif. — SARABANDE, grave et lent. — TAMBOURIN, vif.

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

Articles de M. F.-J. Fétis, maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, extraits du journal *Revue et Gazette musicale de Paris.*

(13 mai 1860, N° 20.)

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

Collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques, depuis le XVIe *siècle jusqu'à la moitié du* XIXe, *accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère qui convient à chaque auteur, des règles de l'*appogiature, *d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc., recueillies et transcrites en notation moderne par* Aristide FARRENC, *avec le concours de* Mme Louise FARRENC.

Si j'ai transcrit en entier ce titre un peu long, c'est qu'il n'y a rien à en ôter pour faire connaître au public l'intérêt qui s'attache à la grande entreprise formée par M. Farrenc avec un courage et un dévouement d'artiste qui lui font le plus grand honneur et lui assurent la sympathie des hommes de cœur. Ceux-ci sont pénétrés de cette sainte vérité, que *le beau,* sous quelque forme qu'il se produise, est de tous les temps, parce qu'il est la manifestation de ce qu'il y a de plus puissant dans les facultés humaines, c'est-à-dire la synthèse du sentiment et de l'imagination élaborée par l'art. Que cette manifestation soit naïve ou audacieuse, simple ou compliquée, gaie ou mélancolique, légère, élégante ou dramatique, renfermée dans un petit cadre, ou prenant de larges développements, peu importe, si les conditions du beau s'y trouvent, c'est-à-dire si l'inspiration réglée par la force de la pensée a produit l'œuvre, car il y a en nous une source intarissable d'émotions pour tous les genres de beautés.

Le sentiment du beau se perfectionne et acquiert plus de force par l'habitude d'en entendre ou d'en voir les productions, de les étudier, de les méditer, et de se pénétrer de ce qui les distingue des œuvres médiocres ou vulgaires. Ce sentiment, pour être vrai, actif, éclairé, doit être en même temps éclectique et assez sûr de lui-même pour être à l'abri des influences d'époques, d'écoles ou de coteries. Sa foi dans la réalité de son objet est une condition inséparable de son existence; car, si elle n'était profondément enracinée, la diversité des opinions sur la valeur d'une même œuvre finirait par l'ébranler; or, si le moindre doute pénètre dans l'âme sur l'absolu du beau, on ne tarde point à prendre la forme pour l'essence; et, comme la forme est de sa nature variable, on arrive insensiblement à la conclusion que le beau n'a rien d'absolu; qu'il n'est que relatif, et qu'il cesse d'être dans un temps ce qu'il a été dans un autre. C'est pour être arrivée là que la foule des critiques qui s'évertuent chaque matin et chaque soir dans la presse, s'égare presque toujours dans ses appréciations.

Un des exercices les plus salutaires pour développer le germe, qui se trouve en toute créature humaine bien organisée, de l'amour du beau musical, consiste à le mettre souvent en contact avec des œuvres qui en sont le produit, soit dans l'isolement, où nos facultés sentimentales et méditatives jouissent de toute leur liberté, soit dans l'intimité d'un petit nombre d'amis de l'art, en communion de sentiments et d'idées. Il est hors de doute, en effet, que la musique de chambre est celle où le beau absolu, le beau en lui-même, manifeste le mieux sa puissance. La raison de la supériorité de ce genre de musique, au point de vue dont il s'agit, est évidente par elle-même pour peu qu'on y réfléchisse. En premier lieu, cette musique est absolument libre de toute autre condition que celles du sentiment, de l'imagination et de l'art de tirer des idées tout ce qu'elles renferment d'éléments de beauté : elle n'a point à répondre à un programme; elle n'a d'autre objet qu'elle-même; elle est l'infini. De plus, elle ne tire aucun secours des choses extérieures pour produire l'émotion : ses moyens sont réduits aux plus petites proportions; elle ne peut appeler à son aide la puissance des grandes sonorités. Ce qui est en elle suffit, lorsque c'est le génie qui l'inspire, parce qu'elle s'adresse à l'âme et n'a rien à dire aux sens, c'est-à-dire au système nerveux; mais ce qui la place si haut dans le domaine de l'art est aussi ce qui en limite l'emploi; car, par cela même que ses délicatesses procurent les plus vives jouissances aux natures d'élite, elles ne conviennent point aux masses. A celles-ci il faut *la grosse musique*, non *la grande.* Un sujet donné, d'une conception facile, leur est nécessaire pour comprendre ce que signifie la musique; il leur faut des passions, du mouvement, du drame, du rhythme et du bruit, de gros éclats de sonorité et des *crescendo* qui soient en rapport avec leurs effervescences. L'artiste qui aime et recherche *le grand*, même dans un petit cadre, n'a que faire de tout cela; il en sent le vide, il en voit à découvert les procédés de fabrication, et le dégoût le saisit à l'audition de ce qui fait naître l'enthousiasme du gros public. C'est dans la musique inspirée et dégagée de toute formule qu'il cherche ses nobles plaisirs; plaisirs qu'il peut goûter dans la plus complète solitude, avec un piano pour tout orchestre, en fouillant dans le trésor des œuvres de pensée et de sentiment pour lesquels la mécanique des doigts n'est pas le but, mais le moyen.

Que de choses belles, charmantes, ont été faites en ce genre, depuis le temps où toutes les ressources de l'effet étaient renfermées dans l'humble épinette, jusqu'au règne des grands pianos d'Érard, de Pleyel, de Herz ! Que d'idées ! Que de transformations dans la tonalité, dans l'harmonie, dans la mélodie, dans l'art de nuancer et dans les rhythmes ! Quelle prodigieuse variété de formes, et quelle inépuisable source d'émotions ! A mesure que le cercle s'agrandit, l'esprit est saisi d'admiration en présence de ce beau spectacle du développement des facultés humaines, et c'est surtout dans cette étude historique que s'acquiert cette conviction consolante, que l'art est inépuisable. Pour quiconque s'y livre et y persévère, le sentiment de la grandeur de cet art devient une religion. Qu'on ne vienne pas lui répéter cette assertion mensongère et désespérée de notre temps, que

tout est dit en musique et qu'il ne reste plus qu'à reproduire les idées du passé, en diversifiant les formes : il n'y croira pas. Éclairé par une voix secrète qui l'instruit de l'infinie variété mise par le Créateur dans l'organisation de l'homme, il sait que le génie est tout individuel, indépendant, et que le passé ne peut imposer de limites à l'avenir. Ce que l'artiste a sous les yeux dans l'immense galerie d'œuvres des clavecinistes et des pianistes de talent, ce cachet de sentiment personnel qui se voit et se sent dans chacune d'elles, tout l'avertit que de nouveaux champs d'exploration s'ouvriront toujours aux idées musicales, lorsque le sentiment sera vrai et lorsque l'imagination ne se limitera pas par la formule.

C'est cette même galerie que M. Farrenc entreprend de mettre à la portée de toutes les personnes qui jouent bien du piano : œuvre de patience et d'intelligence, longue et difficile, commencée avec amour et poursuivie avec persévérance. Pour un grand nombre d'ouvrages, c'est en quelque sorte une résurrection, car les exemplaires des éditions originales, ou sont écrits dans un système de notation qui offrirait aux exécutants de grandes difficultés de lecture, ou sont devenus si rares, qu'il serait à peu près impossible de se les procurer. Ainsi qu'on l'a vu par le titre, elle commence au XVIe siècle et embrasse ce qui a été produit par les artistes les plus célèbres depuis cette époque jusqu'à nos jours, car le nom de Chopin est le dernier qui se présente dans une liste de cinquante-quatre auteurs, parmi lesquels figurent les Anglais William Bird, John Bull, Orlando Gibbons, Henri Purcell et Field; les Italiens Claude Merulo, Frescobaldi, Bernard Pasquini, Durante, Dominique Scarlatti, Porpora, Marcello, Zipoli, le père Martini et Clementi; les Français Champion de Chambonnières, les Couperin, Le Bègue, d'Anglebert, Rameau, d'Agincour et Dandrieu; les Allemands Jean Kuhnau, les deux Muffat, Georges Bœhm, Jean-Gaspard de Kerle, Froberger, Jean-Sébastien Bach et ses fils, Guillaume-Friedemann et Charles-Philippe-Emmanuel, Haendel, Mattheson, Schafrath, Haydn, Mozart, Kirnberger, Albrechtsberger, Dussek, Georges Benda, Eckard, Joseph Stefan, Beethoven, J.-B. Cramer, Hummel, Ch.-M. de Weber et Mendelssohn, les deux Espagnols don Basilio Sesse et don Ramon Ferreñac, enfin le Polonais Chopin. Hormis quelques noms illustres des temps les plus rapprochés de nous, c'est là un monde nouveau pour la presque totalité des pianistes; mais je puis affirmer que ce monde est de la race des élus. Tous ces hommes ont une valeur différente, mais tous en ont une, et leurs œuvres représentent autant de spécialités, autant d'expressions de sentiment individuel, ou de transformations de caractère et de style. Nul, ayant une âme d'artiste, ne peut rester indifférent à la part qu'il peut prendre de ce *trésor des pianistes,* accumulé pendant une suite de générations.

M. Farrenc ajoute un grand prix à la résurrection de ces belles œuvres oubliées, par les notices historiques et bibliographiques dont elles seront accompagnées, ainsi que par des instructions, tirées de source certaine, sur le mode d'exécution des œuvres de chaque époque, et sur la signification des ornements autrefois multipliés dans la musique de clavecin et d'épinette, parce que ces instruments n'avaient pas la faculté de prolonger les sons que possèdent nos pianos.

L'histoire d'un art accompagnée de ses monuments est devenue une des nécessités de l'époque actuelle. Cette tendance de l'esprit moderne doit nous rassurer sur l'avenir; elle est le signe d'un besoin des choses sérieuses, sentimentales et intellectuelles qui aura les conséquences les plus heureuses, quand les agitations politiques auront cessé.

FÉTIS père.

(1er septembre 1861, N° 35.)

Après plusieurs années de travaux persévérants, de soins intelligents, de peines infinies de tout genre, et avec des dépenses considérables, M. Farrenc vient enfin de mettre au jour les préliminaires et la première livraison de la collection dont on vient de lire le titre, monument magnifique des richesses d'une branche de la musique cultivée par l'immense population des pianistes, et dont l'exécution répond à la beauté du plan. Je ne répéterai pas ici les considérations générales que j'ai publiées dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* sur le prospectus de cette entreprise colossale, et dans lesquelles j'en ai fait ressortir l'importance; ma mission est aujourd'hui de rendre compte du contenu des parties du *Trésor des pianistes* qui viennent d'être livrées au public par le zèle infatigable de l'intelligent et savant éditeur.

Les *préliminaires* du *Trésor des pianistes* se composent : 1° d'une *préface,* dans laquelle M. Farrenc rend compte des difficultés qui ont retardé la publication de la première livraison et de l'appui qu'il a trouvé pour son entreprise chez quelques amis dévoués de l'art sérieux ; 2° d'une *introduction,* qui résume le plan et indique les ouvrages qui seront contenus dans sa précieuse collection; 3° d'une *esquisse de l'histoire du piano; 4° d'observations générales sur l'exécution;* 5° et enfin d'une explication analytique des signes d'agrément employés par divers auteurs, et en particulier des différents genres d'*appogiatures.*

L'*Esquisse de l'histoire du piano* est un morceau rempli d'intérêt et fournit des renseignements fort curieux recueillis par M. Farrenc avec l'exactitude dont il a fait preuve dans ses divers écrits. Peut-être le titre eût-il été plus exact s'il eût porté : *Esquisse de l'histoire des instruments à cordes et à clavier ;* car le piano, maintenant si universellement répandu, est un instrument moderne et bien postérieur à la composition d'une grande partie des œuvres qui formeront le *Trésor des pianistes ;* il fut précédé, comme le fait voir M. Farrenc, par le *clavicytherium,* le *clavicorde,* la *virginale,* l'*epinette* et le *clavecin.* L'usage de plusieurs de ces instruments commença au plus tard dans le XIIIe siècle, et n'avait pas encore cessé à la fin du XVIIIe, tandis que le piano compte à peine un siècle d'existence réelle dans la pratique de l'art. Une différence essentielle existe entre le clavecin, la virginale, l'épinette et le piano: les trois premiers sont des instruments à cordes pincées; le dernier, un instrument à cordes frappées. Le clavecin, la virginale et l'épinette sont des luths mécaniques; le clavicorde et le piano sont des transformations du tympanon.

De ces différences fondamentales résultent des distinctions importantes entre la musique de clavecin et la musique de piano proprement dite, distinction qui se comprend tout d'abord par la comparaison des résonnances de la corde pincée et de la corde percutée par un corps élastique. Les sons du clavecin et de l'épinette étaient clairs, brillants, mais secs et courts; ceux du piano, parvenu à sa perfection, ont pour eux la puissance, la variété d'accentuation et le soutenu de la vibration, en raison du toucher, qui le rend propre à chanter, faculté interdite au clavecin. De l'impossibilité de soutenir les sons du clavecin, si ce n'est d'une manière imparfaite, et d'en varier l'accentuation, est née, pour les clavecinistes, l'obligation de jouer dans les mouvements rapides, et de multiplier les ornements, tels que les groupes, les brisés, les flattés, les trilles et les appogiatures, dont leur musique est surchargée. Bien que les cordes du clavicorde fussent percutées par un corps dur, qui ne pouvait donner aux sons le moelleux ni la variété d'accent que produit le mécanisme élastique et sensible du marteau du piano, néanmoins cet instrument avait l'avantage de produire les sons par la percussion beaucoup plus que ne pouvait le faire le clavecin par le simple échappement d'une plume ou d'un morceau de peau de buffle : de là vint la préférence que lui accordèrent quelques musiciens illustres, qui, les premiers, comprirent les avantages de la variété d'accentuation, et se sentirent portés par leur génie vers les choses d'un sentiment large et soutenu. Tels furent Charles-Philippe-Emmanuel Bach, Haydn et Mozart. D'anciens maîtres, par exemple Dominique Scarlatti, ont écrit des *adagios* pour le clavecin; mais l'exécution en était toujours imparfaite, et le claveciniste était obligé de suppléer à l'insuffisance de

prolongation du son par des artifices, des broderies, des accords arpégés et des notes répétées (1). J'ai eu l'expérience de ces choses, car j'ai entendu dans mon enfance plusieurs clavecinistes habiles, et j'ai joué pendant longtemps du clavecin et de l'épinette. Je regrette que, dans son intéressante *Esquisse de l'histoire du piano*, M. Farrenc n'ait pas traité des rapports nécessaires des genres de musique destinés aux instruments à cordes et à clavier avec la nature diverse de ces instruments; quant à sa dissertation en elle-même, elle mérite beaucoup d'éloges pour les renseignements curieux qu'elle renferme, ainsi que pour l'exactitude des faits. C'est un morceau de bonne et solide érudition.

Les *observations générales sur l'exécution*, placées par M. Farrenc à la suite de l'*Esquisse de l'histoire du piano*, ont pour objets le *son*, le *jeu lié*, les *nuances*, l'*emploi des pédales*, le *style*, le *mouvement :* elles sont toutes fort justes, et indiquent dans leur auteur autant de goût que d'expérience. Un alinéa du dernier paragraphe semble en opposition avec ce qne je viens de dire concernant la vitesse du mouvement en usage parmi les anciens clavecinistes; le voici :

« Il est certain que dans l'ancienne musique les mots *allegretto*, « *allegro* et *presto* indiquaient des mouvements moins vifs que « dans la musique moderne. Celui qui jouera pour la première « fois un *allegro* d'une sonate d'Emmanuel Bach pourra se con- « vaincre facilement de la vérité de mon assertion; car il lui ar- « rivera le plus souvent d'être obligé de recommencer, faute « de pouvoir suivre le mouvement qu'il aura pris d'abord. »

Cette observation est parfaitement juste, mais elle ne contredit qu'en apparence ce que je disais tout à l'heure de la rapidité du jeu des anciens clavecinistes : les traits qui remplissent un grand nombre de pièces de ces maîtres présentent de grandes difficultés de vitesse, parce que les notes de minime valeur y sont multipliées dans des combinaisons des deux mains ou simultanées ou alternatives. Les mouvements en étaient déterminés non par des mots tels qu'*allegro* ou *presto*, mais par le caractère de la danse dont le morceau portait le nom, avant que la forme de la sonate eût fait abandonner celle des pièces auxquelles on donnait le nom de *suites*. Ces suites, les fugues et les variations d'un thème d'invention, appelées aussi *doubles* en France, composaient alors toute la musique du clavecin. On y trouvait des multitudes de notes qui exigeaient beaucoup d'habileté et une grande légèreté des doigts. Or, si le mouvement était invariablement déterminé pour les pièces qui portaient les noms d'*allemandes*, *courantes*, *pavanes*, *passamèses*, *gigues*, etc., et dont se composaient les *suites*, il n'en était pas de même pour les fantaisies, les fugues et les variations, qui souvent ne portaient aucune indication de mouvement, et dans lesquelles l'exécutant prouvait son habileté par la célérité du mouvement. C'est en ce sens que Forkel dit, dans la *Vie de Jean-Sébastien Bach*, que ce grand homme jouait ses préludes et ses fugues dans des mouvements si rapides, qu'aucun autre artiste n'aurait pu les exécuter avec tant de vitesse (2). En Italie, où les *suites* ont eu moins de vogue qu'en France et en Allemagne, les pièces étaient souvent désignées sous le nom de *suonate* (bien qu'elles n'eussent pas la forme de la sonate moderne, créée par Charles-Philippe-Emmanuel Bach), *toccate*, *partite*, etc., et les mouvements, ainsi qu'on le voit dans les pièces de Bernard Pasquini, de Zipoli et d'autres, n'y sont indiqués d'aucune manière. L'exécutant les déterminait en raison de son sentiment et de son habileté. Plus tard, les mots *allegro*, *presto*, *larghetto*, devinrent en usage : on les trouve en tête de la plupart des pièces de Dominique Scarlatti. Mais l'observation de M. Farrenc s'y applique avec évidence, car il y a tel *presto* de ce maître qui serait absolument inexécutable si l'on prenait ce mot à la lettre; je citerai comme exemple le *presto* en *la* majeur et à quatre temps du deuxième livre de ses pièces, gravé à Paris chez Le Clerc : il n'existe pas de pianiste qui pût exécuter en véritable *presto* ce morceau tout en doubles croches à mains croisées, et dans lequel il y a des mesures formées de *trente-deux triples croches*. Évidemment il y avait, à l'époque de Scarlatti, un système de mouvements proportionnels différent de celui de la musique actuelle.

A l'égard de celui-ci, M. Farrenc fait aussi une observation fort juste, lorsqu'il dit qu'on dénature le caractère de la musique des maîtres classiques par la vitesse des mouvements dans lesquels on l'exécute maintenant en France (et je puis ajouter qu'il en est de même souvent en Belgique). Habeneck a été la cause première de cette tradition erronée, persuadé qu'il était que le caractère d'un morceau acquiert de la chaleur par la vitesse. C'est ainsi qu'il avait ôté au menuet de la symphonie en *sol* mineur de Mozart sa véritable signification, en lui donnant une vitesse double de celle qui avait été dans la pensée du compositeur. Sa tradition corrompue s'est répandue dans toute la France. Je me souviens que, lorsque je fis exécuter cette symphonie à Bruxelles pour la première fois depuis que j'étais directeur du Conservatoire de cette ville, et lorsque je restituai à cette belle œuvre ses mouvements primitifs, arrivés au menuet, les artistes de l'orchestre furent fort étonnés d'y trouver une marche de géants, par le mouvement majestueux que je lui donnai, au lieu du fouillis de notes auquel on était accoutumé. Dans la musique de Beethoven, l'excès de vitesse ne dénature pas moins le caractère de la composition. On sait quelle indignation causa Habeneck à Schindler par les mouvements de la plupart des symphonies de l'illustre maître, et comment l'ami du grand symphoniste s'en est expliqué dans son écrit intitulé *Beethoven à Paris*.

M. Farrenc s'élève aussi avec beaucoup de raison contre la manie du *tempo rubato*, qui est devenue une des maladies musicales de notre temps, particulièrement parmi les pianistes. Ainsi qu'il le dit, Chopin a exercé à cet égard une funeste influence sur les jeunes artistes par cette incertitude de mesure, qui était un des traits caractéristiques de sa manière. Incapable, par sa constitution faible et maladive, de sentir ce qu'il y a de puissance dans l'équilibre de la musique et dans le rhythme, et dominé par ses habitudes rêveuses, il avait adopté le *tempo rubato* comme un moyen d'effet infaillible sur les nerfs des femmes; il ne s'était pas trompé : beaucoup l'imitèrent, et l'absence de mesure, comme beaucoup de mauvaises choses de notre époque, comme le chevrotement et les cris des chanteurs, devint une qualité pour le public vulgaire. Heureusement, la grande musique classique y est si antipathique, que les plus excentriques de nos artistes ne parviendraient pas à y introduire cette aberration sans se couvrir de ridicule.

La dernière partie des préliminaires placés par M. Farrenc en tête de sa belle collection concerne les signes d'agréments qui se trouvent dans l'ancienne musique de clavecin et de piano, et dont la tradition est en partie perdue, même chez les musiciens instruits. « Ces agréments (dit M. Farrenc), à savoir l'appogia- « ture, les divers tremblements, le port-de-voix, l'accent, le « pincé, le trille, le doublé, l'aspiration, la suspension, les di- « vers modes d'arpéges, etc., sont en grande partie abandonnés « aujourd'hui; mais leur connaissance n'est pas moins indis- « pensable pour l'exécution des œuvres appartenant aux XVIIe « et XVIIIe siècles : si on les négligeait, la musique des vieux « maîtres serait dénaturée; elle perdrait sa véritable physiono- « mie et son effet.

« Après l'époque de Haendel et des Bach en Allemagne, de « François Couperin et de Rameau en France, tous les agré- « ments ont à peu près été réduits au *groupe* (*gruppetto*) et au « *trille*; mais une forme d'ornement appelée *appogiature*, de « l'italien *appoggiatura*, a été employée fréquemment par les « compositeurs des XVIIe, XVIIIe siècles, et même du XIXe, y « compris Beethoven, Cherubini, Spontini et beaucoup d'au- « tres. Il est impossible de bien jouer la musique de Haendel, « des Bach, de Haydn et de Mozart, si l'on ne connaît pas les « règles de l'appogiature; et pourtant, je dois le dire parce que « c'est malheureusement la vérité, l'étude de ces règles est de « nos jours tellement négligée, que beaucoup de professeurs et « de virtuoses n'en ont aucune connaissance. »

Ces observations sont fort justes et importantes à l'égard de l'exécution de la musique classique. Rien de ce qui entra dans

(1) Je connais deux cent vingt-trois pièces de D. Scarlatti y compris celles inédites que je dois à l'obligeance de M. le D[r] Rimbault; je n'en ai trouvé que deux ou trois d'un mouvement modéré ou lent. Cette observation, au surplus, confirme celle de M. Fétis et prouve que les anciens clavecinistes écrivaient peu de morceaux de ce genre et surtout composés de notes longues et tenues.
A. Farrenc.

(2) Voyez la note à la fin de ces articles.

l'idée première d'une composition ne doit être négligé si l'on veut la rendre avec exactitude. Outre les causes de la multiplicité des ornements dans les œuvres des anciens maîtres, dont il a été parlé précédemment, il y eut en cela des habitudes d'époque et de la *formule*, comme on en remarque en toutes choses dans l'histoire de la musique. Cela est si vrai que les chanteurs et les joueurs d'instruments à archet et à vent qui possédaient la faculté de soutenir les sons et de chanter d'une manière large et simple, n'étaient pas plus sobres d'ornements que les clavecinistes.

L'originalité du talent consisterait à n'avoir de modèles que dans les études, et à s'affranchir de toute imitation dans la production d'une œuvre; mais il est peu de génies assez puissants pour se soustraire à l'empire de la mode et pour dominer le goût de leur temps. La mode exerça donc, sans aucun doute, son influence dans l'usage et l'abus des ornements dès le XVIe siècle. Lorsqu'on y regarde de près, on voit même dans les chants des troubadours et des trouvères des XIe et XIIIe siècles un usage immodéré de *ports-de-voix*, d'*appogiatures*, de *groupes*, de *trilles* et de *chevrotements* empruntés évidemment à l'Orient, où on les retrouve encore, ainsi que dans les provinces de l'Espagne qui furent soumises longtemps à la domination des Maures. Au XVIIe siècle, la multiplicité des notes d'ornement diminua et se régularisa; diverses formes de ces ornements entrent évidemment alors dans les éléments de la pensée des compositeurs et en deviennent des parties tellement inhérentes, qu'on ne pourrait les supprimer sans faire de leurs ouvrages des espèces de squelettes dépourvus de grâce. Vers le milieu du XVIIIe siècle, le style devient de plus en plus simple; l'appogiature, les groupes et le trille sont conservés, mais leur usage devient de plus en plus rare. Aujourd'hui, les diverses formes de groupes ont à peu près disparu, et l'usage du trille est réservé à des finales de phrases; mais de nouveaux traits d'ornementation, rapides et contournés, sont entrés dans le domaine de la musique de piano, ainsi que des autres instruments et dans le chant. L'imagination des artistes s'évertue à en varier les formes, et l'on en fait un tel abus, que la signification de la mélodie recouverte par ce luxe d'ornementation est souvent insaisissable. Mais leur variété et leurs complications sont telles, qu'il serait impossible de les marquer par des signes d'abréviations, comme on faisait pour ceux de l'ancienne musique, et que les auteurs sont obligés d'en écrire toutes les notes.

Les signes d'abréviation des ornements de la musique ancienne de clavecin et de piano auraient été autant d'énigmes, si quelques auteurs, par exemple d'Anglebert, Couperin et Rameau, n'en eussent donné des tables explicatives à la tête ou à la fin de leurs œuvres. M. Farrenc les a tous réunis et expliqués d'après l'autorité des anciens auteurs, dans la dernière partie de ses *Préliminaires*, et y a apporté les mêmes soins que dans tout le reste. La section de cette partie qui concerne l'*appogiature* est surtout remarquable par l'analyse des divers cas de l'emploi de cet ornement, et par les règles déduites de ces exemples. « L'*appogiature*, dit M. Farrenc, *est presque toujours étrangère à l'harmonie.* » C'est là, en effet, le vrai caractère de ce genre d'ornement formé d'une petite note placée avant la note réelle, soit au-dessus, soit au-dessous. Lorsqu'il en est autrement, c'est-à-dire lorsque la note d'appogiature forme harmonie avec la basse et les autres parties, il n'y a point d'appogiature en réalité, et les compositeurs qui lui ont donné ce caractère ont mal écrit. Tel est le passage du finale de la deuxième sonate d'Emmanuel Bach cité par M. Farrenc § 6, où l'appogiature double est une harmonie dont la succession est régulière. Il est beaucoup d'autres cas semblables : Friedemann Bach nous en offre un exemple dans les terminaisons des deux reprises de sa deuxième et de sa onzième polonaises, rapportées par M. Farrenc § 7; car, dans le premier de ces deux cas, l'appogiature est une prolongation harmonique descendante, et dans l'autre, c'est une prolongation harmonique ascendante : dans tous les deux, l'appogiature est une note réelle. Ces erreurs dans la manière d'écrire les prétendues appogiatures sont la cause d'une multitude d'équivoques que M. Farrenc a fait disparaître avec une remarquable lucidité.

Les différents morceaux de ces *Préliminaires*, et les notices biographiques des auteurs dont les ouvrages entrent dans le *Trésor des pianistes*, font le plus grand honneur à l'auteur de cette précieuse collection, et ajoutent une valeur considérable au beau monument qu'il élève à l'art classique. Je dois ajouter que l'exécution typographique de toutes les parties, tant littéraires que musicales, est de la plus grande beauté : rien d'aussi satisfaisant n'a été fait en France jusqu'à ce jour.

FÉTIS père.

(15 septembre 1861, N° 37.)

Plusieurs considérations dignes du plus vif intérêt se présentent lorsqu'on examine avec attention le plan du *Trésor des pianistes* tel que l'a conçu M. Farrenc, et tel qu'il est exécuté dans la première livraison. D'une part, la haute valeur des œuvres dont se compose cette précieuse collection; de l'autre, leur signification importante dans l'histoire des formes de l'art; en troisième lieu, leur rareté excessive, qui ne permettait pas à la plupart des artistes, même aux plus zélés, de les connaître et d'en faire une étude sérieuse.

Nous ne nous le dissimulons pas : les habitudes de paresse et de dissipation des jeunes musiciens de notre temps; leur prodigieuse ignorance des choses sérieuses de leur art; leurs penchants vulgaires pour les fadaises du jour qu'ils prennent pour de la musique; enfin, la sécheresse du cœur qu'a fait naître l'adoration universelle du veau d'or, sont des obstacles opposés au succès immédiat de la courageuse entreprise formée par l'érudit éditeur du *Trésor des pianistes.* Mais tout cela ne sera qu'un temps d'arrêt. Si les jouissances sensuelles sont aujourd'hui celles qu'on recherche avant toute chose; si la musique est devenue pour le plus grand nombre, et rigoureusement parlant, *un art d'agrément;* si ce qu'on lui demande surtout est d'*être amusante*, la tenant quitte du reste, il n'en sera pas toujours ainsi. L'organisation humaine est riche en éléments de bien et de mal. Dans leurs évolutions incessantes, tour à tour les uns et les autres exercent leur domination en raison des circonstances plus ou moins favorables. Tantôt la sensibilité physique prend le dessus, tantôt les populations rentrent dans la voie de leur destination morale, et ce retour ramène le règne de la philosophie et de l'art, lequels ne procèdent que du sentiment et de l'intelligence.

On m'a parlé du progrès pendant quarante ans; vous savez où il nous a conduits. J'ai soutenu, moi, que le progrès dans les productions du génie est une absurdité, et j'ai été honni. Aujourd'hui, c'est avec un profond sentiment de tristesse que je suis forcé de déclarer d'une manière plus absolue que, pour l'art, le beau et le grand ne sont que dans le passé. Jetez les yeux sur nos immenses cathédrales, et dites si vous n'êtes pas ému par le sentiment de grandeur religieuse qui y est empreint. Que sont nos monuments modernes auprès de cela? Parcourez l'Italie, l'Allemagne, et vous serez accablé par les colossales productions des artistes des XVe et XVIe siècles. Ces gens-là étaient des géants près de qui nous sommes des nains. Les musées, où sont réunies tant de richesses produites dans toutes les directions de l'art, ne donnent qu'une très-faible idée de ce que furent ces grands artistes, dont chacun a terminé des travaux qui semblent n'avoir pu être exécutés que par les forces de toute une génération. Voyez Rubens aux Pays-Bas, dans le XVIIe siècle, et dites si le plus habile peintre de notre temps pourrait exécuter la centième partie des œuvres immenses de ce puissant génie!

En musique, considérez ce qu'ont produit des hommes tels que Haendel, les Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, pour ne pas remonter au XVIIe siècle, et la foule des maîtres italiens, à commencer par Alexandre Scarlatti! Autour d'eux se grou-

pent une multitude d'artistes de talent, de goût et de solide instruction, qui, sans atteindre aux mêmes hauteurs, ont laissé des œuvres charmantes dans lesquelles on reconnaît l'influence d'un temps où l'art était en bonne voie.

Étudions donc le passé : nous y découvrirons des richesses inconnues, comme M. Farrenc y a découvert le *Trésor des pianistes*, comme j'y ai trouvé autrefois ces merveilles de grâce et de délicatesse que j'ai fait connaître dans mes *concerts historiques*, et qui ont fait naître autant d'enthousiasme que d'étonnement. Étudions le passé : lui seul pourra nous soustraire à la délétère influence du présent, et nous diriger avec sûreté vers un bel avenir.

Douze sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, deux livres de pièces de Rameau, six sonates de Durante et six fugues de Porpora composent la première livraison du *Trésor des pianistes*, toutes choses excellentes, inconnues maintenant aux artistes, aussi bien qu'aux amateurs, et qui désormais ne le seront plus, grâce à M. Farrenc. Parlons d'abord des sonates d'Emmanuel Bach.

Il est rare qu'un grand artiste ait un fils qui soutienne la gloire de son nom : Jean-Sébastien Bach, ce colosse en musique, a eu le bonheur d'en avoir trois, à savoir : Guillaume-Friedemann, Charles-Philippe-Emmanuel et Jean-Chrétien : tous trois ont été des compositeurs de premier ordre (1). Le deuxième est l'auteur des douze sonates de la première livraison du *Trésor des pianistes*. Comme tous les hommes de génie, il a beaucoup produit, et le nombre de ses œuvres en tout genre est immense. Inventeur de la sonate moderne de clavecin, il en fit paraître le premier œuvre en 1742 et le dédia au roi de Prusse Frédéric II, à qui il était attaché en qualité de claveciniste accompagnateur, et qui ne se douta jamais de l'immense mérite de son *musicien de chambre*, comme on disait alors. Emmanuel Bach, il est triste de le dire, fut méconnu de ses contemporains, parce qu'il était en avance de son temps dans ses créations. Cette injustice fit longtemps le tourment de son existence ; il finit par se résigner. *Depuis que j'ai cinquante ans*, disait-il à l'historien de la musique Burney, en 1773, *j'ai quitté toute ambition ; je me suis dit : vivons en repos, car demain il faudra mourir ; et me voilà tout réconcilié avec ma position.* Disons cependant que si le génie de Bach fut méconnu par le public de son temps, il eut dès lors un admirateur qui seul vaut un monde entier : ce fut Haydn. Au temps où ce grand homme se préparait à sa glorieuse carrière dans un galetas où il se réchauffait en soufflant dans ses doigts, les six premières sonates de Charles-Philippe-Emmanuel lui tombèrent sous la main ; voici ce qu'il en disait dans sa vieillesse à Carpani, son ami et son biographe : « Assis à mon clavecin rongé « par les vers, je n'en bougeais pas sans les avoir jouées d'un « bout à l'autre. Celui qui me connaît à fond sait que j'ai de « grandes obligations à Emmanuel, que j'ai saisi son style et « que je l'ai étudié avec soin : cet auteur lui-même m'en fit « jadis compliment. »

Ne cherchez pas dans les six premières sonates de Bach ces traits brillants qui provoquent les applaudissements de la foule ; ils n'y sont pas. C'est de la musique de pensée et de sentiment : de la musique intime qui rassérène le cœur, et dont les allures n'ont rien d'échevelé. Elle est difficile à bien dire, parce que le mécanisme n'y suffit pas comme dans la musique de nos jours. Il en faut saisir les divers caractères, naïf, tendre, parfois mélancolique, parfois aussi plein de verve, de vivacité, d'élégance et de brio; il y faut porter l'art d'accentuer avec justesse, sans affectation, et donner des soins minutieux aux moindres détails. Que si vous vous pénétrez bien de ce qui est de l'essence de cette musique, vous y trouverez de vives jouissances. Il n'y a point de formule dans cette œuvre, point de conventions, de modèle donné pour tel ou tel morceau ; tout y est trouvé, inventé ; tout y est original. Voyez le premier morceau de la première sonate : rien de plus naïf, de plus simple : l'harmonie y est presque partout réduite à deux parties. Le petit *andante*, d'un caractère pathétique, avec ses interruptions de phrases en récitatif, est un bijou de fantaisie, et le petit finale *vivace* est un élégant badinage remarquablement écrit à trois parties.

(1) On pourrait même compter quatre fils de J.-S. Bach qui furent dignes de lui, car Jean-Christophe-Frédéric fut aussi un artiste distingué ; mais il n'égala pas ses frères.

La deuxième sonate (en *si* bémol) est dans une forme toute différente et plus développée : elle exige plus d'exécution que la première et présente des difficultés qui pourraient arrêter les habiles pour les rendre avec perfection. Le premier et le dernier morceau sont dans des mouvements très-rapides. L'*adagio* est saisissant de nouveauté (pour le temps où il fut écrit), et son caractère est empreint à la fois de naïveté et de grandeur. On y voit, à la première mesure de la dernière accolade de la page 10, une faute d'harmonie dans un accord de septième, où la dissonance fait sa résolution en montant : l'effet en est charmant, parce que la note dissonante se retrouve ensuite dans la mélodie.

Le caractère du premier morceau de la troisième sonate (en *mi* majeur) est purement mélodique ; il exige une grâce parfaite dans l'exécution. L'*adagio* (en *ut* dièse mineur), a trois parties en jeu lié, est court, mais est très-remarquable par son inspiration sentimentale et par l'art qui se fait remarquer dans la manière d'écrire. Le *brio* du finale termine cette sonate de la manière la plus heureuse.

Quoi de plus beau, de plus émouvant, de plus profondément pathétique que le premier *allegro* de la quatrième sonate (en *ut* mineur) ? L'on est confondu quand on songe que cela a été publié il y a cent vingt ans, et que Haydn était alors dans sa dixième année. Tout est beau dans ce morceau, sentiment général, expression, variété de formes, harmonie, effet des traits rapides ; on ne sait ce qu'on doit le plus admirer. Et quel sentiment de grandeur dans cet adagio de quelques lignes ! Et quel brio, quelle verve dans le *presto !* Il y a aussi des choses dignes de beaucoup d'intérêt dans les cinquième et sixième sonates. Mais je me hâte pour arriver au deuxième œuvre d'Emmanuel Bach, qui contient les six dernières sonates publiées par M. Farrenc.

Ici la manière de l'illustre maître prend un caractère plus grand, mais qui, toutefois, ne dépasse pas en beauté la quatrième sonate du premier œuvre. M. Farrenc a raison : je ne connaissais pas cet œuvre quand j'ai écrit la biographie de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; j'en ai presque honte. On est frappé d'admiration et d'étonnement à l'aspect du trésor d'idées qui s'y trouve, ainsi que de la variété des caractères et des formes. Quel sentiment énergique dans le premier mouvement *moderato* de la première sonate (en *la* mineur) ! Quel charme dans l'*andante!* et quelle beauté du sujet dans le finale, surtout dans la seconde reprise ! Quelle grandeur dans le premier *allegro* de la troisième sonate (en *mi* mineur), dont l'adagio participe du même sentiment, et dont le finale *vivace* est plein de charme ! On trouve au commencement de la seconde reprise de ce finale une de ces suspensions de l'intérêt par un point d'arrêt, dont Emmanuel Bach a fait un heureux usage dans plusieurs de ses œuvres. On trouve un reflet de Jean-Sébastien Bach dans l'*andante* de la quatrième sonate, par la manière serrée dont le sujet est traité : c'est un morceau excellent en son genre. On en trouve peu d'exemples dans la musique d'Emmanuel Bach. Quoiqu'il eût fait d'excellentes études de contrepoint et qu'il écrivît avec beaucoup de pureté, il n'avait pas de penchant pour le style fugué et d'imitation. La nature de ses idées le portait vers le pathétique et même vers l'expression dramatique qui se retrouve en maint endroit dans sa musique instrumentale. S'il eût écrit pour le théâtre, nul doute qu'il n'y eût réussi et qu'il n'y eût fait une révolution.

Je ne puis terminer ce qui concerne le second œuvre des sonates de ce grand artiste, sans parler de la majesté empreinte dans la cinquième sonate (en *mi* bémol), et dans la sixième (en *si* mineur). Dussek s'est certainement inspiré de la première des deux dans deux sonates de lui dont les numéros d'œuvres m'échappent en ce moment. Quelle noblesse et quelle énergie dans tout le premier morceau de cette cinquième sonate ! A ce même sentiment de majesté s'ajoute, dans le premier morceau de la sixième, je ne sais quelle âpreté sauvage qui remue l'âme et la trouble. Tout est génie et vigueur de conception dans ces sonates. Les adagios en sont exquis, et l'*allegro* finale de la sixième est d'un brillant effet.

Rameau, grand harmoniste, non parce qu'il a imaginé un faux système de la science qui a eu beaucoup de vogue, mais parce

qu'il eut un très-bon sentiment de cette partie de l'art dans la pratique, Rameau, dis-je, fut aussi grand musicien comme mélodiste et eut une remarquable originalité dans les idées. A voir sa figure refrognée et ses manières brusques, on n'aurait pas imaginé qu'il y eût dans ses inspirations tant de grâce et de fraîcheur. Les deux livres de ses pièces de clavecin, insérés par M. Farrenc dans le *Trésor des pianistes*, ont été publiés : le premier, en 1731 ; l'autre, à peu près à la même époque : ils ont précédé conséquemment d'environ dix ans la création de la sonate par Ch.-Ph.-Em. Bach. De là vient que nous n'y trouvons que les formes qui précédèrent cette création, c'est-à-dire celles des airs de danses qui furent longtemps en usage *à la cour et à la ville*, comme on disait autrefois, à savoir : des *allemandes*, des *courantes*, des *sarabandes*, des *rigaudons*, des *gigues* et des *menuets*, à quoi se joignent des pièces d'un genre imaginé par les clavecinistes, luthistes et violistes français; pièces auxquelles on donnait des noms de fantaisie, comme *la Villageoise*, *la Triomphante*, *les Tendres Plaintes*, etc. La plupart de ces pièces étaient sous la forme de *rondeau*, ou de variations, qu'on appelait *doubles*.

Rameau était organiste et, comme tel, avait pris l'habitude du jeu lié et du *doigter de substitution* : cela se voit avec évidence dans plusieurs de ses pièces dont l'exécution a des difficultés pour les pianistes qui n'ont pas l'habitude de ce genre de doigter et n'ont pas fait une étude sérieuse du clavecin bien tempéré de Bach. M. Farrenc a signalé avec raison comme des pièces charmantes, dans le premier livre, *l'Allemande*, p. 1; *les gigues*, p. 4 et 5; *le Tambourin*, p. 12, et dans le deuxième livre, *la Sarabande*, p. 6; *Fanfarinette*, p. 9; les deux *menuets*, p. 15, et *la Poule*, à quoi je joindrai *l'Égyptienne*, qui est la dernière pièce de ce second livre, et qui, étant prise dans le mouvement rapide qui lui appartient, est une pièce de brillante exécution.

Il ne faut pas prendre à la lettre le titre de *sonates* (tel que nous l'entendons) donné aux pièces de Durante pour le clavecin; ce mot, dans la signification primitive italienne, s'applique à toute pièce jouée sur les instruments et vient de *suonare* (jouer). Ces sonates sont, suivant les noms placés par l'auteur en tête de chaque pièce, des études et des divertissements. Quelques-unes de ces études sont fuguées, ou font des imitations en contrepoint à l'octave ; les autres sont simplement des exercices. Les divertissements sont des pièces courtes. Il y a de l'originalité dans les formes de ces pièces; l'harmonie en est fort bonne, et quelques-unes présentent d'assez grandes difficultés d'exécution.

Il ne faut pas chercher dans les six fugues de Porpora qui complètent la première livraison du *Trésor des pianistes*, les grandes qualités des fugues de l'ancienne école allemande, encore moins de celles de l'inimitable Bach; ce sont plutôt des *ricercari* (1) que de véritables fugues. Ils offrent de l'intérêt, parce qu'ils représentent, avec les sonates de Durante, l'état de la musique de clavecin à Naples après le départ de Dominique Scarlatti pour l'Espagne et le Portugal. La cinquième fugue de Porpora est une très-bonne pièce en son genre. C'est à proprement parler ce qu'on appelait dans l'ancienne école un *attaco*, parce que la réponse au sujet entre immédiatement avant que ce sujet ait eu le temps de décider sa forme.

Je crois en avoir dit assez dans cette analyse pour faire comprendre l'importance du service que rend M. Farrenc à notre génération d'artistes et d'amateurs d'élite par la publication de la précieuse collection à laquelle il a donné le nom de *Trésor des pianistes*, nom bien choisi, car il est l'expression d'une incontestable vérité. Puisse-t-il trouver de l'encouragement pour ses généreux efforts ! Puisse-t-il réunir un assez grand nombre d'adhérents à sa belle entreprise, pour qu'il lui soit permis d'y donner tout le développement dont elle est susceptible !

FÉTIS père.

(1) Préludes fugués et d'imitation.

NOTE. Il est d'une nécessité absolue pour moi de dire que cette citation de M. Fétis m'a tourmenté infiniment et par plusieurs raisons que voici.

J'ai soutenu dans les préliminaires du *Trésor des pianistes* qu'il ne peut y avoir, pour un morceau de musique quelconque, qu'un mouvement qui soit bon : « celui qu'a voulu lui donner l'auteur ; » il était inutile, ce me semble, d'ajouter que ce mouvement, selon le sentiment du compositeur, était *un* et par conséquent invariable. — J'ai dit aussi qu'on devait se garder, en général, de prendre les mouvements trop vifs dans la musique des anciens maîtres, et, en cela, je suis parfaitement d'accord avec le célèbre critique, ainsi qu'on a pu le voir. Comment pourrait-il se faire que Sébastien Bach *jouât ses préludes et ses fugues dans des mouvements si rapides qu'aucun autre artiste n'aurait pu les exécuter avec tant de vitesse?*

Je pense que cela ne peut s'appliquer qu'à des morceaux qui ressemblent à des espèces d'exercices de doigts et peuvent supporter et même exiger beaucoup de vélocité. Au surplus, voici la traduction très-exacte des paroles de Forkel, un peu moins explicites que celles de M. Fétis, qui vraisemblablement a cité de souvenir : « Dans l'exécution de ses propres œuvres, il (S. Bach) prenait or- « dinairement un mouvement très-animé; cependant, malgré cette vivacité, il « savait donner à son jeu tant de variété d'expression que, sous ses doigts, cha- « que morceau avait, pour ainsi dire, le charme d'un beau discours. » — *Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wusste aber ausser dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, dass jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach* *.

Je ne dois pas manquer d'ajouter qu'ayant fait part à M. Fétis de l'embarras que me causait son assertion, lui-même a résolu la difficulté. Je regarde comme une chose d'une grande importance et d'une vérité incontestable ce que j'ai dit du mouvement invariable de l'auteur, et de la nécessité de jouer l'ancienne musique largement et sans précipitation : je ne pouvais donc me dispenser de faire quelques observations. Mes idées sont basées sur l'étude et une longue expérience; je puis me tromper : *errare humanum est;* mais je ne dois pas même avoir l'air de soutenir, dans notre publication, des opinions qui se détruiraient l'une par l'autre : si cela était, je ne mériterais nullement l'estime des personnes qui veulent bien m'honorer de leur confiance.

A. FARRENC.

* *J. N. Forkel-Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke.* Leipzig, 1802, in-4°, page 17.

1744–1758.

SIX SONATES

pour le

CLAVECIN

par

CH. PH. EMMANUEL BACH.

Ces sonates sont tirées des diverses livraisons
de la publication périodique de HAFFNER à Nuremberg,
intitulée ŒUVRES MÊLÉES.

(3me RECUEIL.)

PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.

T. d. P. (11) 3

SONATA 1a.
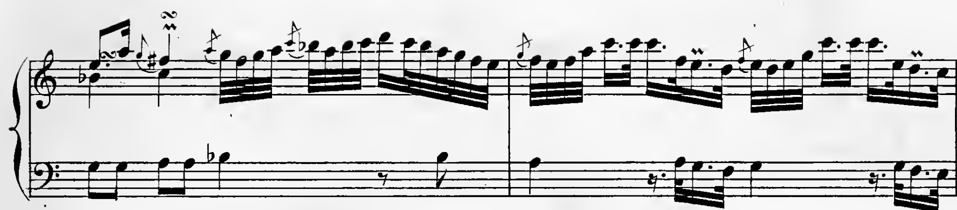
Allegretto.
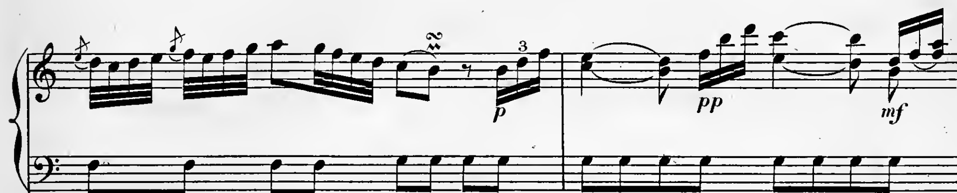
f *p* *f* *p*
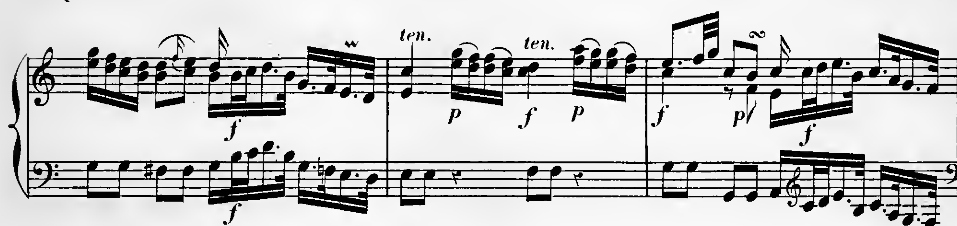
f

mf *p* *f*
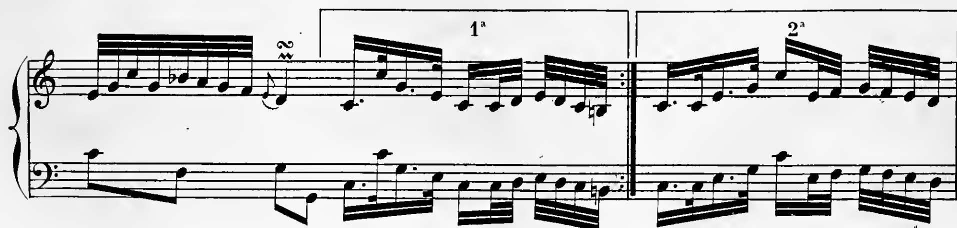
mf *p* *f*




3
p
pp
mf


f
ten.
p
ten.
f
p
f
p
f
f


ten.
p
f
p
f
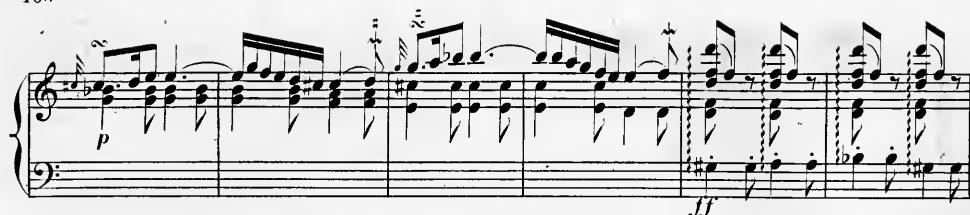

1ª
2ª
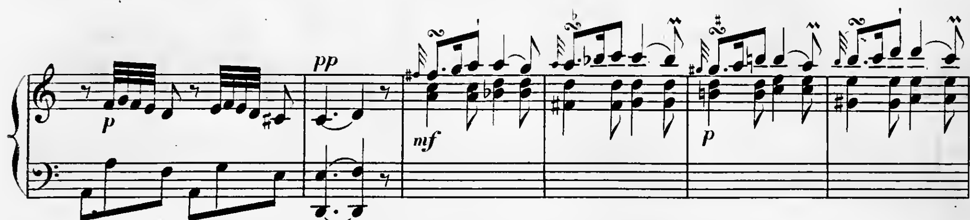
ADAGIO.
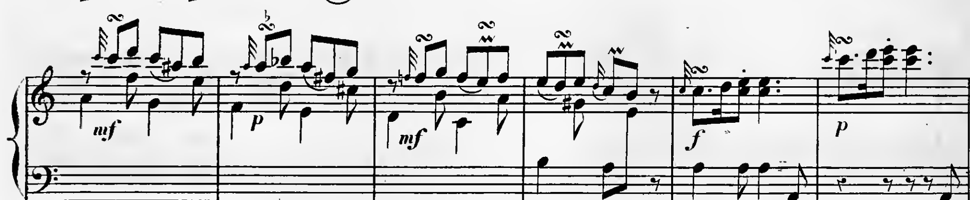
f p f p f p mf f ff p p ff pp f f p f p f p f ff p pp
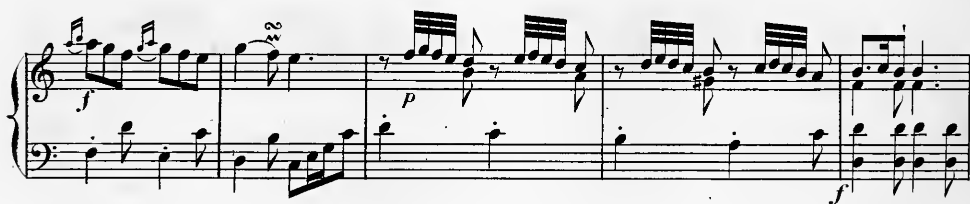
ALLEGRETTO SICILIANO E SCHERZANDO.
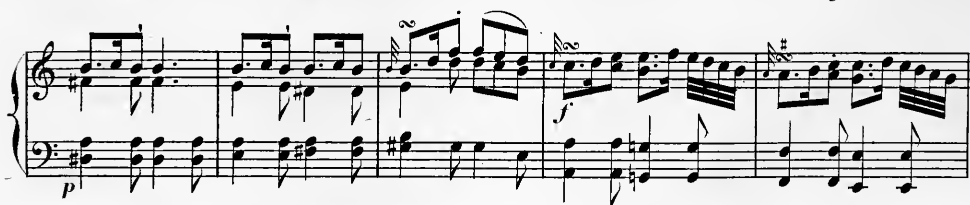
p f
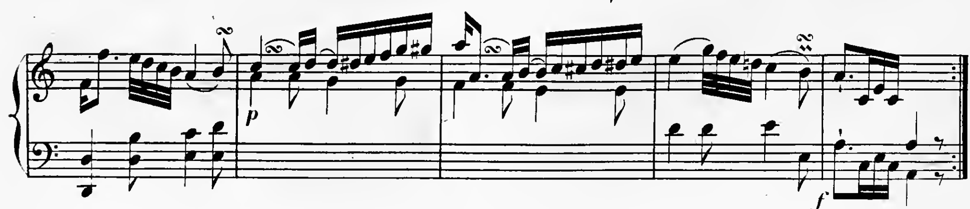

p
ff


p
pp
mf
p


mf
p
mf
f
p


f
p
f


p
f


p
f

Allegro.

SONATA 2a

p mf p pp p f p f

ten.

mf

pp p

f

p f

1ª 2ª

ANDANTE.

p f p

p f

p f

ALLEGRETTO.

ten. ten.

ten.

p

f

ten.

p f p

f

ten. ten.

1a 2a

p *f* *p* *f*

ten. ten.

ten.

ten. ten.

p

p *f*

ten.

p

f *p* *f*

ten. *ten.*

1ª 2ª

SONATA 3ª

Allegretto.

p

pp

f
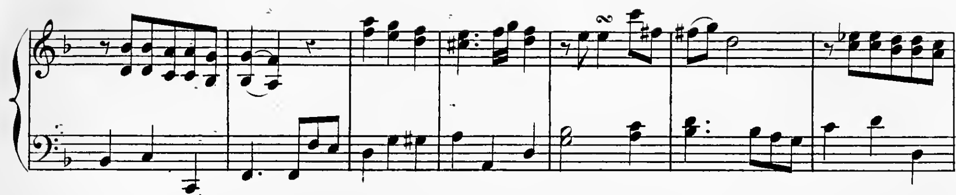
p
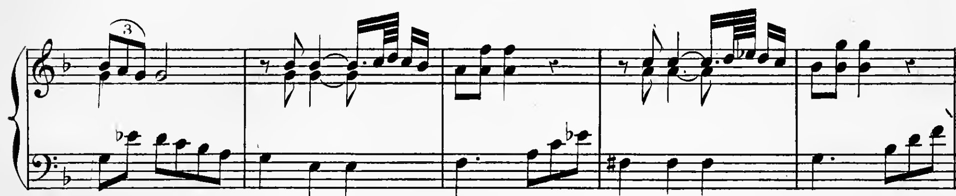
f
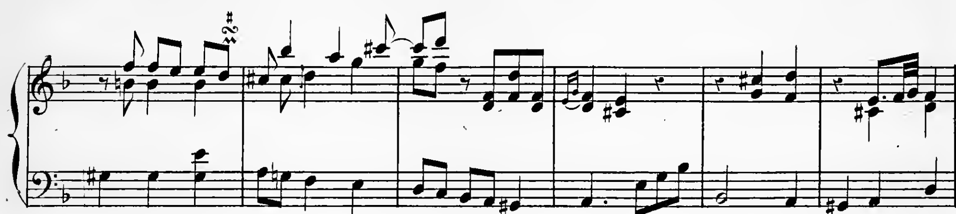
ANDANTE.
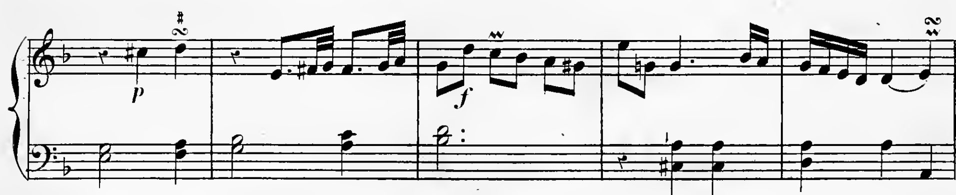
p
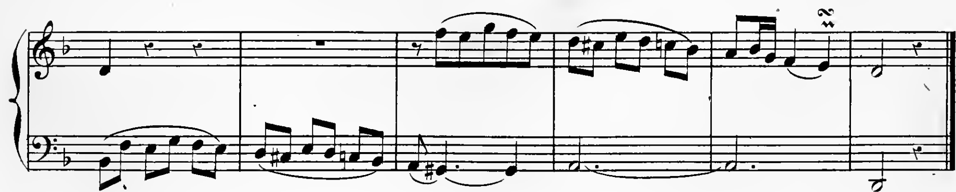
f




3




p
f



VIVACE.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

(Berlin . 1757)
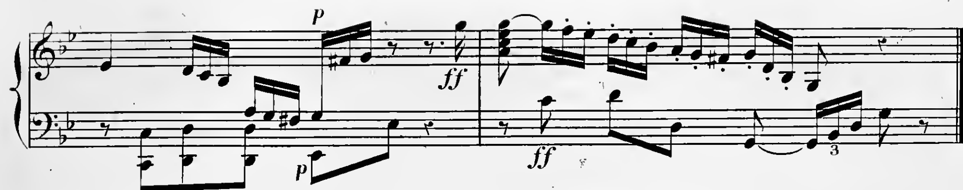
SONATA 4.
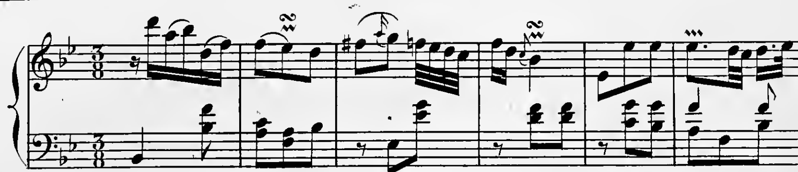
Allegro.
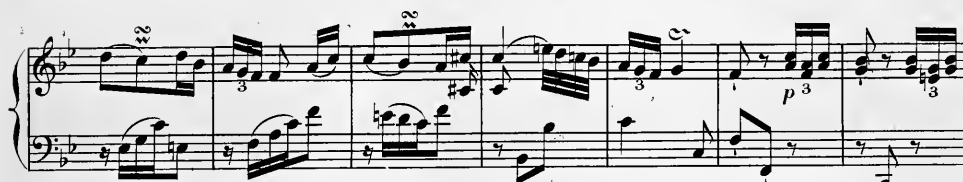
3
p
f
f
p
ff
ff
p
ff
ff
f
f
p
p
f
f
f
f.
3
p
f
p
f
p
f
3
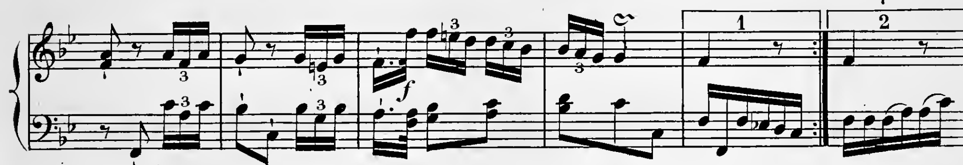
ANDANTE.
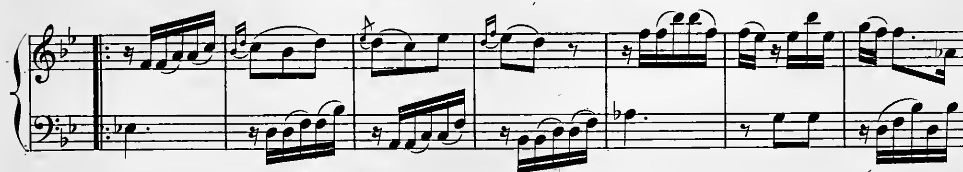
p f p f p f f p f p f f p p f
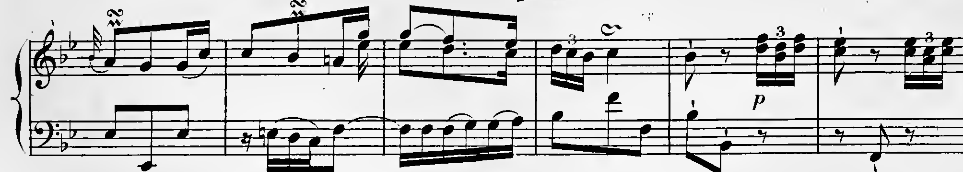

p
ff
p
ff
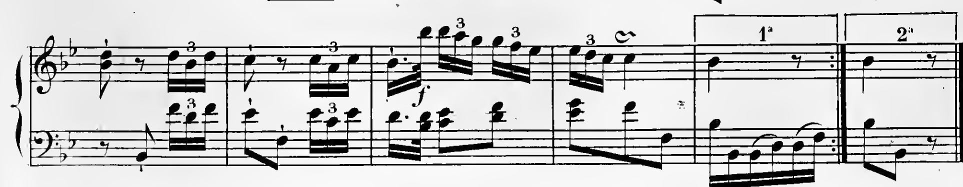

ALLEGRETTO.


p


f
1
2




p


f
1a
2a

(Berlin 1744)

SONATA 5ª

Allegro.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

ANDANTINO.

p

f

tr
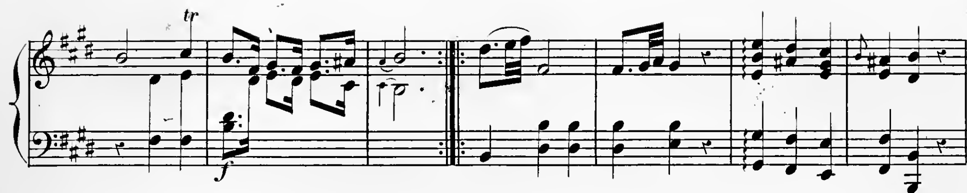
ff
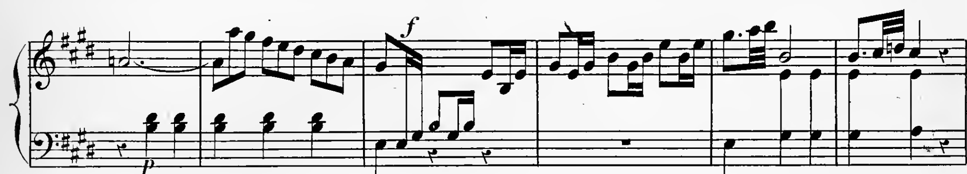
f
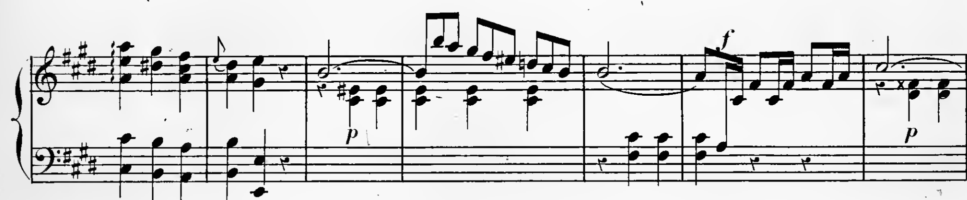
p *p* *f* *ff* *f* *tr* *f* *p* *f* *pp*
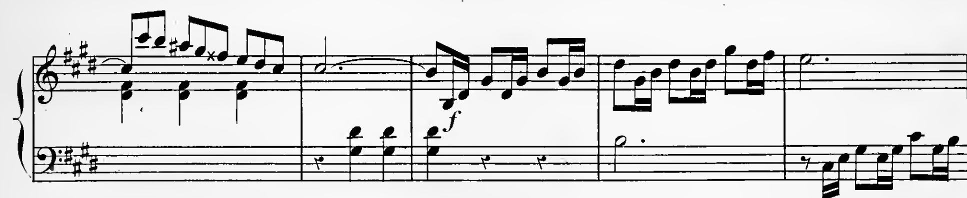
VIVACE DI MOLTO.
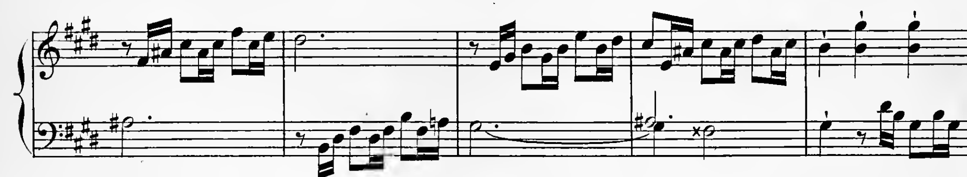
p f p pp f p f p
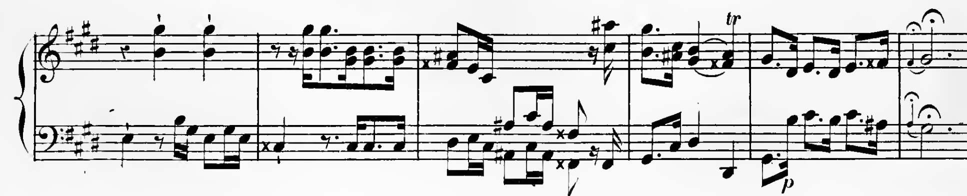

tr
f
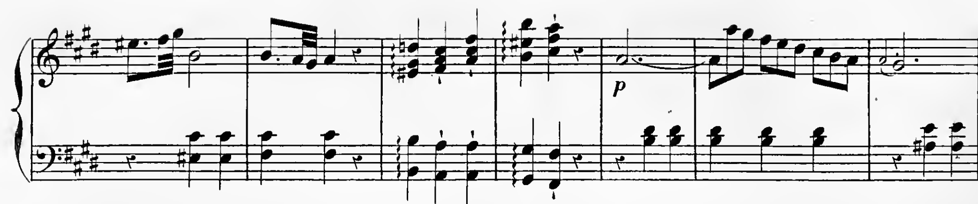

p
f


p
f
p
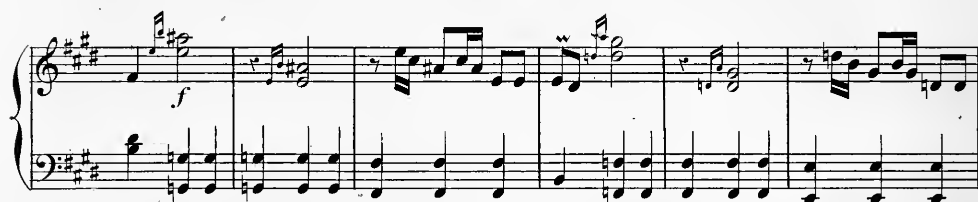

f
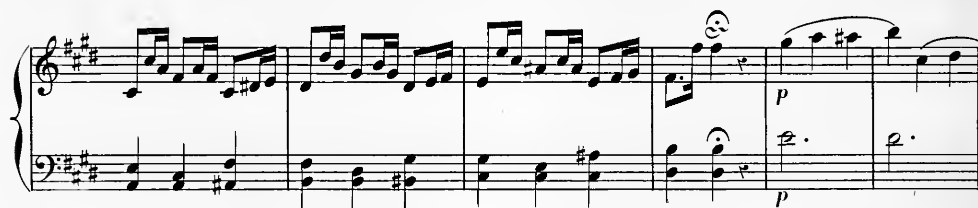



tr
p
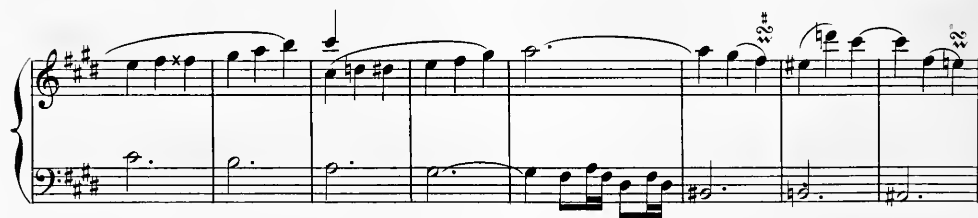


p
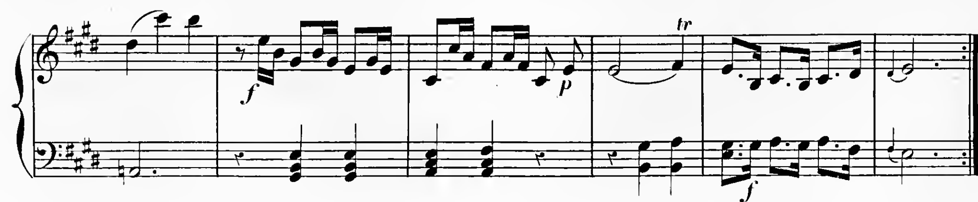


f



p
p
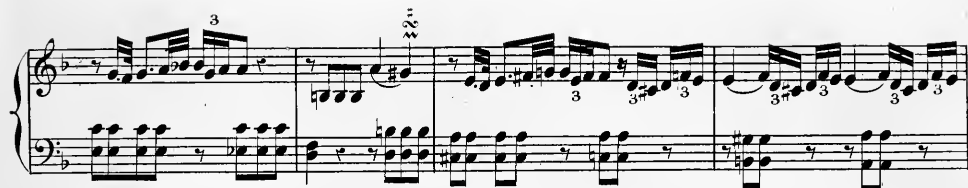




f
p
tr
f
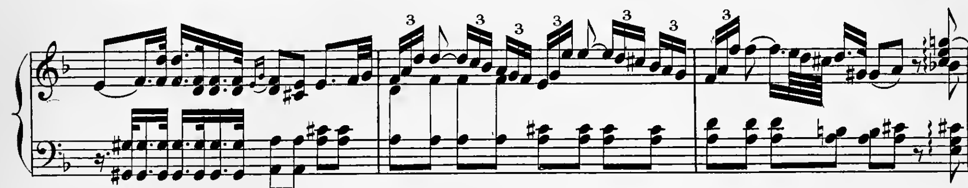
SONATA 6.
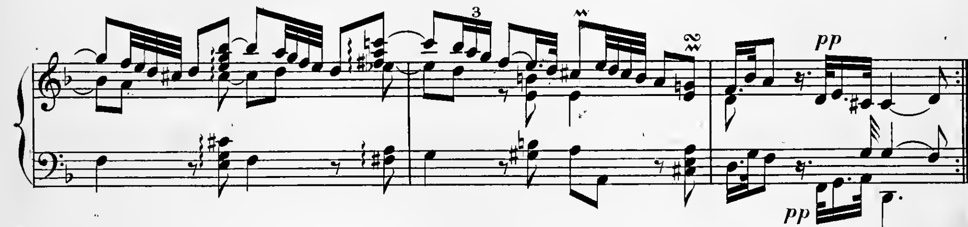
Allegretto.

pp
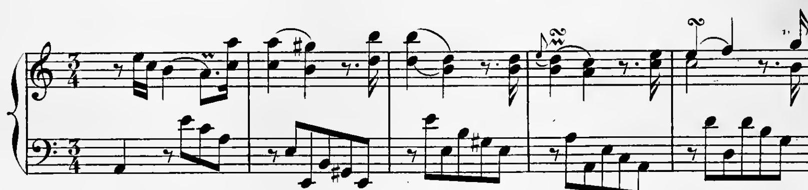
f p f f p p f f 3 3 3
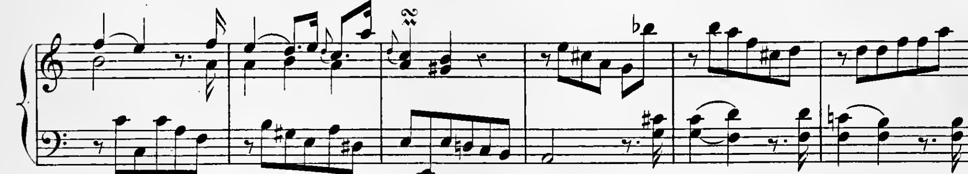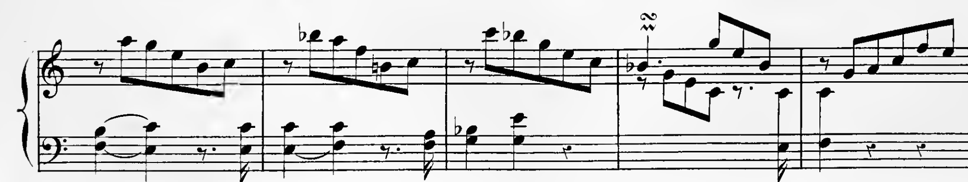






ANDANTE SOSTENUTO.







PRESTO.

p

f

2

2

p

2

p

2

2

f

Fine.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

JEAN KUHNAU.

Une brillante renommée n'est pas toujours la compagne d'un grand talent; sous ce rapport, le savant musicien dont quelques ouvrages vont paraître en France pour la première fois a partagé le sort de bien d'autres hommes éminents. Le nom de l'artiste qui est l'objet de cette Notice n'est guère connu aujourd'hui que des érudits, et son mérite cependant pourrait faire pâlir plus d'une réputation exagérée. On peut attribuer toutefois le peu d'éclat qu'a conservé dans le monde musical le nom de Kuhnau à la rareté de ses ouvrages, desquels un petit nombre seulement a été publié. Il en a composé nécessairement beaucoup d'autres restés en manuscrit et qui, peut-être, sont maintenant perdus. Kuhnau, organiste des premières églises de Leipzig, a dû écrire pour l'orgue; *cantor*, c'est-à-dire instructeur et directeur du chœur de l'école et de l'église *Saint-Thomas*, il a sans doute écrit pour les voix; mais, à l'époque où il vivait, bien que l'impression de la musique au moyen des types mobiles fût en usage en Allemagne, on ne l'employait qu'avec réserve, à cause de la nécessité de faire d'un seul coup tout le tirage que l'on voulait obtenir. Quant à la gravure sur cuivre, c'était un procédé long et coûteux. Les œuvres de Kuhnau qui ont vu le jour sont aujourd'hui d'une excessive rareté, et j'ignore si on pourrait, en fouillant dans les plus riches bibliothèques, réunir les quatre livres de pièces pour le clavecin signalés par les anciens bibliographes.

Jean Kuhnau naquit au mois d'avril 1667 à Geysing, en Saxe, sur les frontières de la Bohême, où ses ancêtres s'étaient retirés à l'époque des troubles religieux. Lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, ses parents l'envoyèrent à l'école de Sainte-Croix à Dresde, et l'organiste de cette paroisse, Alexandre Hering, lui donna les premières leçons de musique. Ses progrès furent rapides, et à peine avait-il atteint sa douzième année, que déjà il écrivait de petites compositions. Ces premiers essais intéressèrent en sa faveur le maître de chapelle Vincent Albricci, qui lui permit d'étudier les partitions de ses ouvrages et d'assister aux répétitions et aux exercices de la chapelle. Admis dans la famille de ce maître, il y recueillit, entre autres avantages, celui d'apprendre de bonne heure la langue italienne, la seule qu'on y parlât. Dans le même temps il prenait des leçons de français. Une maladie épidémique assez semblable à la peste se manifesta tout à coup à Dresde, en 1680, et fut cause que les parents de Kuhnau le rappelèrent près d'eux avant qu'il eût pu terminer ses études à l'Université. A peine de retour à Geysing, il reçut de Titius, *cantor* à Zittau, l'invitation de se rendre au gymnase de cette ville, pour y continuer ses études sous la direction de Weise, alors recteur de cette école. Il s'y rendit en effet, et sut bientôt acquérir l'amitié de son maître par ses progrès dans les sciences et par son mérite comme musicien. L'époque approchait où l'on devait élire à Zittau les magistrats de la ville, et l'usage exigeait qu'on célébrât cet événement par un discours suivi d'une musique solennelle. La protection de Weise valut à Kuhnau l'honneur d'être choisi pour composer le motet qui devait être chanté en cette circonstance. Il prit pour sujet le texte du psaume xxe, et il termina son ouvrage par plusieurs cantiques allemands. Ce psaume fut chanté par un double chœur que Kuhnau dirigeait lui-même.

En 1682 il alla à l'université de Leipzig. Le titre d'élève d'Albricci le fit accueillir avec empressement dans les meilleures maisons de la ville. Une circonstance favorable se présenta bientôt pour le faire connaître avec avantage. L'électeur de Saxe, Jean-Georges, venait de rentrer dans ses États, après avoir vaincu les Turcs. Il visita Leipzig à l'époque de la foire, et les étudiants de l'université chantèrent à cette occasion un grand morceau composé par Kuhnau, qu'il dirigea lui-même. Cette composition produisit un bel effet; elle fixa l'attention générale sur son auteur, qui, à la mort de Kühnel, organiste de l'église Saint-Thomas, fut élu pour son remplaçant, en 1684, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Cette place lui ayant fourni les moyens de continuer ses études, il commença celle de la jurisprudence, fréquenta les leçons des meilleurs professeurs, soutint plusieurs thèses sur différents sujets, entre autres une en langue grecque, et obtint enfin le titre d'avocat. Le savoir, la prudence et la droiture dont il fit preuve dans les procès qui lui furent confiés, lui concilièrent l'estime générale. Dans le même temps, il cultivait les mathématiques ainsi que la philologie grecque et hébraïque. Il traduisit aussi plusieurs ouvrages du français et de l'italien, écrivit des compositions musicales de différents genres, et des traités relatifs à l'histoire ou à la théorie de la musique. En 1700 on le choisit pour remplir la place de directeur de musique de l'université de Leipzig. L'année suivante Schelle, *cantor* à l'école et à l'église Saint-Thomas, étant mort, Kuhnau le remplaça, et joignit à cet emploi les fonctions d'organiste des deux églises principales de la ville. Il mourut, à l'âge de cinquante-cinq ans, non le 25 juin 1722, comme le dit Gerber, qui a mal copié Walther, mais le 5 du même mois (1). Kuhnau eut pour successeur, à l'école Saint-Thomas le grand Jean-Sébastien Bach.

Les ouvrages de Kuhnau relatifs à la musique sont : 1° Une thèse académique qu'il soutint à l'université de Leipzig pour ses licences d'avocat, et qui est citée par Walther, Mattheson, Forkel, Gerber et tous leurs copistes, sous ce titre : *Dissertatio de Juribus circa musicos ecclesiasticos,* mais dont le véritable titre, bien prolixe à la vérité, a été donné par M. Fétis dans sa *Biographie univ. des musiciens.* Cette dissertation a été imprimée à Leipzig, par Christian Blankmann, 1688, in-4° de 44 pages. 2° *Der Musikalische Quack-Salber, nicht alleine* (sic) *denen verständigen Liebhabern der Musik, sondern auch allen andern, welche in dieser kunst keine sonderbahre* (sic) *Wissenchafft haben. In einer Kurtzweiligen und augenehmen Historie zur Lust und Ergetzligkeit von Johan Kuhnau.* (Le Charlatan musical décrit par Jean Kuhnau dans une histoire plaisante et agréable pour l'amusement et la récréation, non-seulement des amateurs de musique éclairés, mais aussi de toutes les autres personnes qui ont la connaissance de cet art. Dresde, à la boutique de Jean-Christophe Mietheus et de Jean-Christophe Zimmermann, imprimé par Jean Riedel, imprimeur de la Cour, 1700, in-12 de 534 pages. Les autres ouvrages théoriques de Kuhnau sont restés en manuscrit; ils ont pour titre : 3° *Tractatus de Tetracordo, seu Musica antiqua ac hodierna.* 4° *Introductio ad compositionem musicalem,* 1696. 5° *Disputatio de triade armonica.* Walther a indiqué le contenu de ces trois ouvrages dans son Lexique de musique.

Voici la liste des compositions de Kuhnau pour le clavecin, qui ont été publiées, telle qu'on la trouve, pour la première fois, dans Walther : 1° *Zwey Theile der Clavier-Uebung, aus 14 partien zusammen bestehende* (Deux livres de pièces de clavecin, ensemble en 14 suites), 1689. — 2° *Die Clavier-Früchte aus 7 Sonaten* (les Fruits du clavecin en 7 sonates), 1696. — *Biblische Historien von 6 Sonaten* (Histoires tirées de la Bible, avec six sonates); 1700. —Gerber, dans ses deux Lexiques, n'ajoute rien à ces détails, qu'a reproduits M. Fétis dans la première édition de sa *Biographie des musiciens.*

M. Charles-Ferdinand Becker, de Leipzig, possesseur d'une riche bibliothèque musicale, a publié, dans cette ville, douze pièces choisies parmi les œuvres des clavecinistes des dix-septième et dix-huitième siècles; il

(1) Walther dit qu'il était dans sa soixante-troisième année lorsqu'il mourut. Il faut croire que le biographe allemand s'est trompé dans cette supputation, car autrement il s'ensuivrait que Kuhnau serait né en 1659, et, cette date étant adoptée, celles données dans la suite de l'article paraîtraient peu vraisemblables.

y a inséré deux morceaux de Kuhnau, l'un tiré de la deuxième partie des exercices : *Clavier-Uebung* (il donne à ce livre la date de Leipzig, 1695, comme étant celle de l'exemplaire qui est dans sa collection); l'autre, pris dans le recueil : *Clavier-Früchten* (Fruits du clavecin) (il donne à ce volume la date de Leipzig, 1710). Voici enfin les titres exacts des deux recueils de Kuhnau, cités par M. Becker, dont les exemplaires que j'ai en ce moment sous les yeux m'ont été communiqués, ainsi que beaucoup d'autres ouvrages, avec une obligeance fraternelle, par le savant illustre qui dirige le Conservatoire de Bruxelles :

« *Johann Kuhnauens neuer Clavier-Uebung andrer Theil*, *das ist sieben Partien aus dem* ré, mi, fa, *oder Tertia minore eines jedweden Toni* (*sic*) *benebenst einer Sonata aus dem B. Denen* (*sic*) *Liebhabern dieses Instruments zu gar besondern Vergnugen auffgesetzet* (*sic*). Leipzig, in Verlegung des Autoris (*sic*). »

Il n'y a aucune date sur le titre, mais à la fin de l'avis au lecteur, gravé, qui suit, on lit : « *Leipzig*, *anno* 1703. » Je ferai observer que ces chiffres paraissent refaits sur la planche, car ils sont d'un caractère qui n'est nullement en rapport avec l'écriture : celle-ci est du genre de celle que les Italiens appellent *cancelleresca*. Cette date de 1703 a-t-elle remplacé, sur la planche, celle de 1689 que donne Walther (peut-être par erreur), ou bien celle de 1695, donnée par M. Becker, d'après l'exemplaire qu'il possède ? C'est ce qu'il me semble difficile de décider; toutefois le commencement de l'*Avis au lecteur* me ferait croire que la date de 1689 (pour le II[e] livre), donnée par Walther, est supposée, et que la date de 1695 est bien celle de la première publication de ce deuxième recueil. Voici les paroles de Kuhnau : « Lecteur très-bienveillant, — Le débit de la première « partie de mes Exercices pour le clavecin a été *jusqu'ici* tel qu'il m'a confirmé dans l'idée que mon humble « travail peut encore trouver des amateurs ; c'est ce qui me décide à publier maintenant cette seconde partie, « d'autant plus que, par plusieurs raisons, je crois pouvoir donner à mes protecteurs plus de plaisir que « *par le passé*, etc. » — Les mots *jusqu'ici* et *par le passé*, que je distingue par le caractère italique, semblent favoriser l'opinion que j'émets.

L'autre recueil, appartenant à M. Fétis, porte le titre suivant :

« *Johann Kuhnauens Frische Clavier-Früchte oder sieben Sonaten von guter Invention und Manier, auff dem Claviere zu Spielen.* Dresden und Leipzig, in verlegung Joh. Christoph Zim̃ermanns. 1700. » Suit l'épître dédicatoire au comte Jean-Antoine Losy, à la fin de laquelle on lit : *Leipzig, 4 may* 1696. *Johann Kuhnau, Jur. Pract. und Org. zu St. Thom.* — Vient enfin un long avis au lecteur. Le titre gravé sur cuivre, comme tout l'ouvrage, est renfermé dans une guirlande où sont représentés toutes sortes de fruits.

La gravure sur cuivre pouvant fournir le tirage d'un très-grand nombre d'exemplaires, il me paraît hors de doute que les œuvres de Kuhnau n'ont été gravées qu'une seule fois; mais à diverses époques, à l'occasion de nouveaux tirages, on a renouvelé les dates, comme dans l'exemplaire des *Frische Clavier-Früchte*, appartenant à M. Fétis, au bas duquel on trouve l'indication de l'année 1700, tandis que la dédicace du même livre est datée du 4 mai 1696, ou comme sur le deuxième livre de pièces (*Neuer Clavier-Uebung*), dont l'Avis au lecteur, à la date de 1703, est postérieure à toutes les dates citées pour le *Clavier-Früchte*, bien que celui-ci ait été publié le dernier, ce que nous apprend l'auteur lui-même dans l'*Avis au lecteur*, bizarre mais curieux, que je donnerai en entier à la fin de cette Notice.

M. C.-F. Becker, dans son ouvrage intitulé : *Die Hausmusik in Deutschland* (de la Musique de chambre en Allemagne), cite ce passage curieux de Mattheson (1) : « La sonate est une pièce de musique instrumentale, « particulièrement de violon, qui consiste en un *Adagio* alternant avec un *Allegro*. De nos jours, ce genre « commence à vieillir un peu ; il est éclipsé par les soi-disant *Concertos* et par les *Suites*, genres plus nouveaux. » — M. Becker conclut que Kuhnau lui a donné une nouvelle vie et qu'il est le premier qui ait composé des sonates de clavecin en Allemagne ; enfin qu'il est le créateur du genre. Pour établir les faits dans toute leur vérité, il est nécessaire d'entrer ici dans quelques explications.

(1) *Das neueröfnete Orchestre*, etc., Hambourg, 1713, in-8°.

Le mot *sonate* vient de l'italien *suonare*, sonner, c'est-à-dire jouer sur un instrument quelconque ; de là *suonata*, et par corruption *sonata*. Au seizième siècle la musique de chambre se composait de chansons (*canzoni*) et de madrigaux (*madrigali*) à plusieurs voix, que l'on chantait dans les réunions d'artistes ou d'amateurs, et souvent à la suite des repas. Cette musique était écrite pour des voix seules. Lorsqu'on voulait y joindre des instruments, ceux-ci doublaient, selon leur diapason, les parties aiguës, intermédiaires ou graves. Quelquefois les instruments n'ayant pas d'autre musique à leur usage, jouaient seuls les diverses parties destinées aux voix ; c'est pourquoi on trouve sur un certain nombre de recueils de madrigaux imprimés au seizième siècle en Italie : *Da suonare e da cantare* (pour jouer et pour chanter). — Plus tard, lorsqu'on écrivit des pièces d'un genre quelconque pour être exclusivement exécutées par des instruments, on leur donna le titre de *suonate*, ce qui signifiait tout simplement alors, *pièces pour être jouées;* mais il s'en fallait de beaucoup que le genre de musique auquel nous donnons aujourd'hui le titre de sonate fût dès lors inventé. — Kuhnau, abandonnant les formes des pièces faites sur le modèle des anciens airs de danses, tels que sarabandes, gigues, courantes, etc., dont les diverses séries composées dans le même ton s'appelaient *Suites*, Kuhnau, dis-je, composa des pièces de caractères différents, divisées par séries dans le même ton ou dans des tons relatifs, c'est-à-dire des *Fugues*, *Allegro*, *Adagio*, *Aria*, *Vivace*. Il donna à chacune de ces séries le titre de *Suonata*. Toutes ces pièces sont écrites dans le genre sévère de l'école allemande, genre continué et si richement développé par Sébastien Bach ; et bien que quelques morceaux des sonates de Kuhnau soient empreints d'un sentiment religieux, qui leur donne une certaine expression douce et calme, il n'y a nullement dans ces compositions ce qui caractérise la sonate moderne, soit relativement à sa forme, soit sous le rapport expressif et dramatique ; la gloire de cette création appartient à un autre Allemand, qui n'avait que huit ans au moment où Kuhnau descendait dans la tombe : elle appartient à Emmanuel Bach et, ce me semble, à son frère aîné Friedemann, ainsi que je le ferai voir lorsque je publierai les œuvres de celui-ci. On peut dire, toutefois, qu'il y a dans certains morceaux des sonates de Kuhnau une tendance à un genre plus développé et plus expressif que dans les *Suites* en général.

Les sonates de Kuhnau sont très-remarquables ; le sentiment de la fugue y est bon, et les développements sont habilement traités. Les adagios sont beaux et riches ; on peut attribuer leur couleur à ce qu'ils participent du genre choral en usage dans les temples protestants de l'Allemagne. Ces morceaux ont, en effet, quelque chose de religieux, quelque chose de la musique pour l'orgue, quelque chose, enfin, qui fait rêver, dispose à la prière, et rappelle ces temps où la foi dans l'art allait de pair avec la foi dans la religion.

Le premier morceau de la première sonate est d'un beau caractère ; le sujet y est traité d'une manière fort intéressante. L'*Allegro*, page 4, est basé sur un dessin *ostinato* fort bien modulé. Le morceau suivant, dont le mouvement, qui n'est point indiqué, doit être pris entre l'*Andante moderato* et l'*Adagio*, est d'un style simple et noble. Dans la seconde sonate, on remarquera sans doute un *six-huit* assez animé, précédé d'une espèce d'introduction de trois lignes, alternativement *Molto Adagio* et *Presto*. — La troisième sonate commence par un trois-temps admirable. Quel parfum d'encens ! On se croirait sous les voûtes immenses d'une cathédrale gothique. Quel art merveilleux dans cette composition si simple en apparence ! Un motif de quatre mesures est reproduit pendant deux pages entières ; il parcourt par imitation les différents intervalles de l'échelle, tantôt dans la partie aiguë, tantôt au médium, tantôt à la basse ; il parcourt les tons relatifs avec des harmonies à trois, quatre et même cinq parties, ou des dispositions toujours différentes ; enfin, à l'instant où l'intérêt semble prêt à s'épuiser, l'auteur, par l'emploi de dissonances incisives et expressives, réveille l'attention en observant cette règle de la progression de l'effet, si familière aux grands maîtres.

La plupart de ces pièces sont sans indication de mouvement. Après les avoir sérieusement étudiées, nous croyons pouvoir conseiller de jouer les premiers morceaux et les passages fugués modérément ; les *Aria*

plutôt lentement et d'une manière chantante. Après l'un de ces *Aria* en deux reprises, page 14, vient un passage fugué qui assurément doit être plus animé que ce qui précède. Le commencement de la quatrième sonate est marqué *Vivace*, et à la septième mesure de la page suivante, sans qu'il y ait eu aucun changement de mesure ni de caractère, le même mot *Vivace* est répété : nous pensons qu'à la mesure précédente, qui offre une majestueuse cadence parfaite, l'auteur aura désiré un *Rallentando*, ce qui motiverait une nouvelle indication pour reprendre le premier mouvement. Il nous paraît hors de doute que l'on doive jouer gravement, avec ampleur et expression, le magnifique morceau à quatre temps de la page 35.

Traduction de l'Avis au lecteur, mis par Kuhnau en tête de son recueil de sept sonates pour le clavecin, intitulé : *Les Fruits frais du clavecin.*

Lecteur bienveillant,

Voici les *Fruits nouveaux du clavecin,* promis il y a déjà six mois, ainsi que mon *Charlatan musical* (*Der musikalische Quack-Salber*), par le catalogue de Leipzig. Peut-être ne les aurais-je point encore publiés si les demandes réitérées de plusieurs personnes ne m'avaient décidé à ne pas les garder davantage. Le temps seul pourra m'apprendre si ces *fruits* paraissent d'un goût agréable aux amateurs. Cependant la vente des deux volumes d'exercices de clavecin que j'ai publiés moi-même m'a fait connaître, j'ose le dire, que ces produits de ma faible invention peuvent plaire au public, pourvu toutefois qu'on observe scrupuleusement mon *doigter* et les *agréments.* Je les ai indiqués par toutes sortes de signes dans les pièces musicales gravées antérieurement; c'est pourquoi je ne me suis point donné la peine de les marquer dans le présent ouvrage, excepté le *trille,* représenté par un *t.* Les personnes qui sont en état de jouer convenablement l'une ou l'autre de mes œuvres précédentes n'auront aucune peine à bien rendre celle que je publie aujourd'hui. Le sucre qui adoucit un fruit produit le même effet sur tous les autres : les *agréments* qui donnent du charme à mes autres morceaux ne seront pas moins favorables à ceux-ci.

Les *Fruits* que j'apporte sont nouveaux; je pense que leur saveur sera trouvée agréable et qu'ils ne paraîtront pas trop avancés; mais j'espère aussi qu'on ne les trouvera pas trop verts. On y rencontrera bien quelquefois certaines choses peu conformes, en apparence, aux règles des anciens compositeurs; car j'ai employé bon nombre de phrases et de passages que moi-même je n'approuvais pas lorsque, il y a de cela plusieurs années, je les apercevais pour la première fois. Bien que les œuvres où se trouvaient ces choses qui me paraissaient étranges provinssent d'auteurs célèbres, je n'y voyais que des fruits verts, très-éloignés de la maturité. J'avoue que l'autorité des hommes habiles qui avaient employé ces passages nouveaux aurait dû me tenir en garde contre mes idées; j'aurais dû songer à certaines poires vertes qui, malgré leur couleur suspecte, peuvent être parfaitement mûres et très-savoureuses, et je me serais dit qu'il pourrait en être de même des nouveautés qui me choquaient. Aussi je demande pardon aux artistes novateurs; je leur demande pardon du fond de mon cœur, car c'est au fond de mon cœur seulement que je les ai blâmés et non publiquement. J'avoue qu'ils n'ont nullement péché contre les règles des anciens, et qu'ils ont seulement cherché à cacher, pour ainsi dire, le mélange simple et naturel des consonnances et des dissonances sous des figures rhétoriques et rationnelles; ou bien ils ont fait comme certains jardiniers qui possèdent le secret de donner aux fleurs ordinaires des couleurs étranges et charmantes. On ne m'en voudra donc pas si, sous ce rapport, je suis désormais la trace des bons auteurs modernes.

Je dois dire maintenant que j'ai groupé mes *Fruits nouveaux* en sept gerbes auxquelles je donne le nom de *sonates,* et j'ai recherché soigneusement toutes sortes d'*inventions* et de changements qui doivent, en général, prouver la supériorité des sonates sur les simples *parties* (suites); car, indépendamment des changements agréables de la mesure et de l'expression, on trouvera plusieurs fugues formelles écrites pour la plupart en contrepoint double et particulièrement en contrepoint à l'octave. J'ai traité ces fugues ainsi que ce style l'exige et avec assez de soin; elles sont à quatre parties, excepté là où une partie compte à dessein en attendant qu'elle puisse reprendre le thème. Dans les autres morceaux, lorsque les motifs ne sont traités qu'en imitations, ou lorsqu'un sujet pathétique est présenté, je ne me suis pas astreint à un nombre déterminé de parties. Sous ce rapport j'ai usé de la liberté dont use la nature lorsque, en suspendant les fruits aux arbres, elle en donne à une branche plus ou moins qu'à une autre. Que le lecteur bienveillant se contente de ceux que je lui présente; je les lui offre en aussi bonne qualité que mon esprit a pu les faire naître. Je n'ai pas été longtemps à les produire : il en a été comme des

fruits en Russie et en d'autres pays occidentaux où, grâce à la chaleur subite, tout pousse avec une telle rapidité qu'on peut faire la récolte un mois après avoir semé. En écrivant ces sept sonates, j'éprouvais une ardeur telle que, tout en ne point négligeant mes autres occupations, j'en ai fait une chaque jour, et qu'ainsi cet ouvrage, que j'ai commencé un lundi, était terminé le lundi de la semaine suivante. Je mentionne cette circonstance afin que personne ne s'attende à trouver dans mon ouvrage des qualités rares et exceptionnelles. Il est vrai qu'on ne désire pas toujours les choses extraordinaires : nous mangeons souvent les plus simples fruits de nos champs avec autant de plaisir que les fruits étrangers les plus exquis et les plus rares, bien que ceux-ci soient fort chers et viennent de loin. Je sais bien qu'il y a des gourmets parmi les amateurs de musique qui n'admettent que ce qui vient de la France ou de l'Italie. Il faut convenir que ces pays, le dernier surtout, ont le bonheur de produire la plupart des artistes musiciens. Néanmoins j'ose espérer qu'à moins d'être sous l'empire d'une prévention aveugle, personne ne niera entièrement la fécondité de nos contrées; car, de même qu'aujourd'hui les citrons et les oranges viennent chez nous presque aussi bien que sur les arbres de l'Italie, on trouve à présent, en Allemagne, des fruits musicaux presque aussi bons que ceux que le ciel ausonien a fait mûrir, sans parler de ceux dont la nature a doué nos contrées et qui manquent aux autres pays. En disant ceci, je n'ai point la pensée que mes propres fruits puissent égaler ou surpasser ceux de l'étranger, car sous ce rapport, et même en me comparant à mes compatriotes, je reconnais volontiers la faiblesse de mes moyens; mais je ferai observer que certaines personnes auxquelles le hasard a permis de respirer l'air de la France ou de l'Italie sont tellement aveugles dans leur jugement qu'elles n'estiment que ce qui vient de l'étranger. En attendant, mes *fruits* sont à la disposition de tous ceux qui en voudront; ceux qui ne les trouveront pas de leur goût pourront chercher ailleurs quelque chose de mieux.

De même que tous les fruits ont à souffrir du temps, des chenilles et des vers, les miens particulièrement n'échapperont point au sort commun : rien ne les sauvera de la censure des critiques. Je me soucie fort peu de ceux qui, malgré leur ignorance complète, se croiraient pourtant autorisés à condamner mon ouvrage. Ceci arrive presque toujours; mais le poison des ignorants et des méchants ne me fera pas plus de mal qu'une rosée froide n'en fait aux fruits mûrs. Quant à ceux auxquels une science réelle donne le droit de prononcer un jugement, je me soumettrai volontiers à leur décision, à la condition toutefois qu'auparavant ils démontrent par leurs propres ouvrages ce qu'il pourrait y avoir à corriger dans le mien.

Le critique malveillant, quelque habile qu'il soit d'ailleurs, ferait toujours mieux, ce me semble, de ne pas vouloir réaliser le rêve du pieux et vertueux Joseph, et de ne pas exiger que les gerbes de tous les autres (y compris, par conséquent, les miennes), s'inclinent humblement devant les siennes.

1696

—

SEPT SONATES

pour le

CLAVECIN
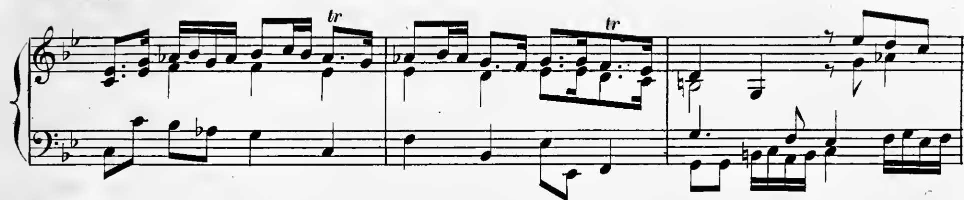
par
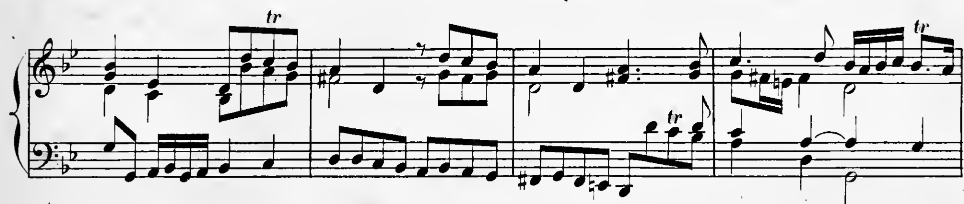
JEAN KUHNAU.
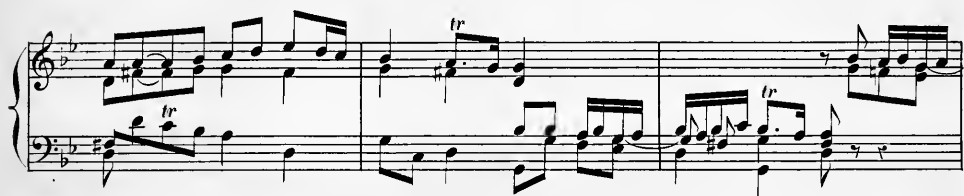
PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.
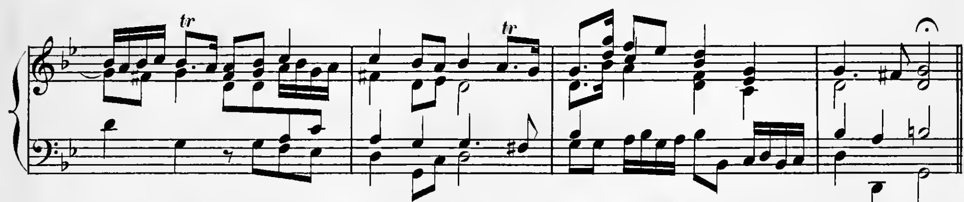
Suonata 1ª

Paris, Imp. JANNOT, rue Bellefond 19.
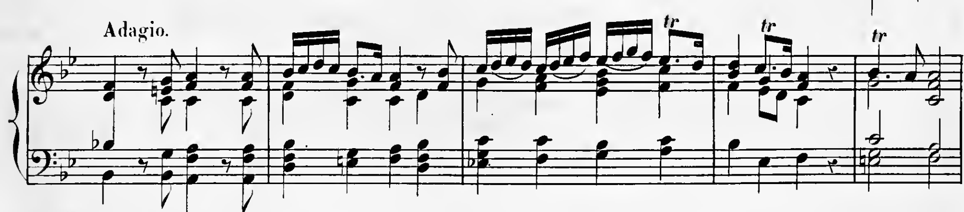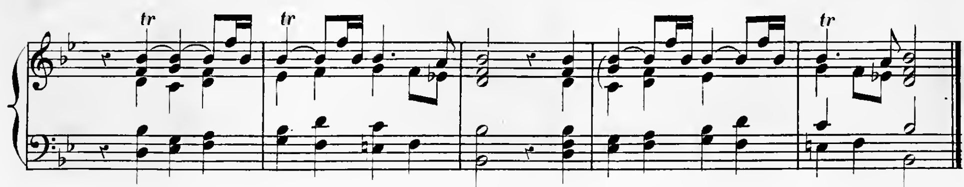








Adagio.





ALLEGRO.

tr tr tr tr

tr tr

tr
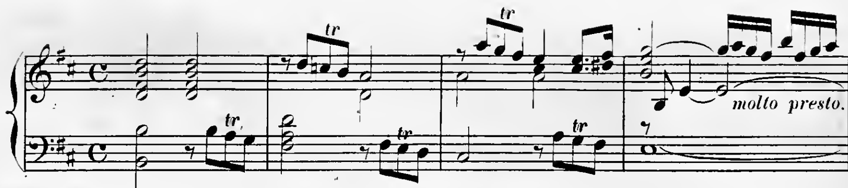
Suonata 2ª

tr tr

tr tr
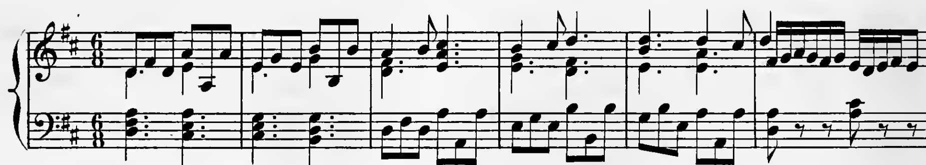
tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr
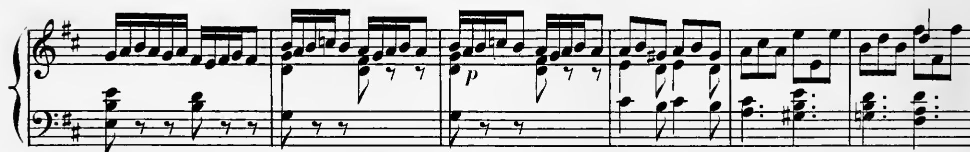
MOLTO ADAGIO.
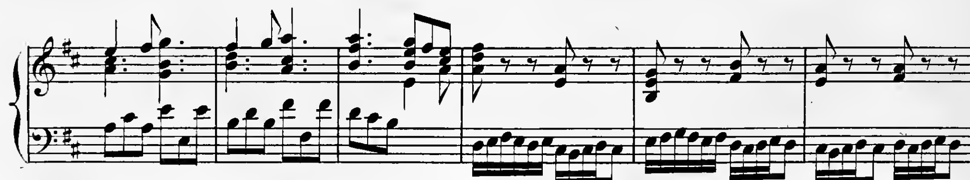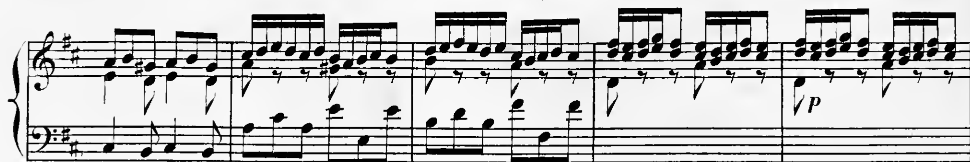














tr

ADAGIO.

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr
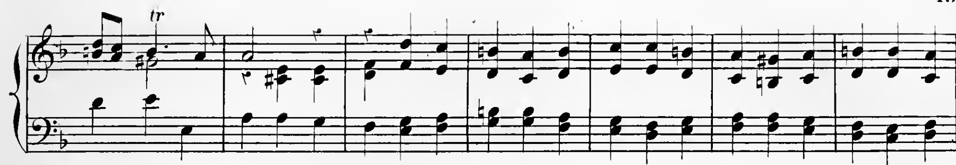
tr tr
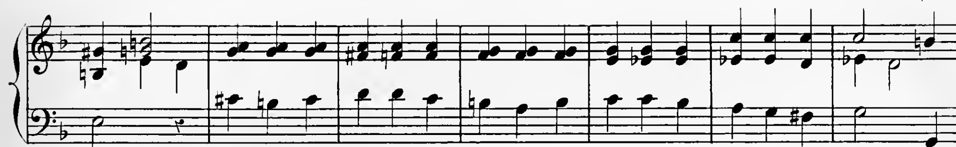
tr
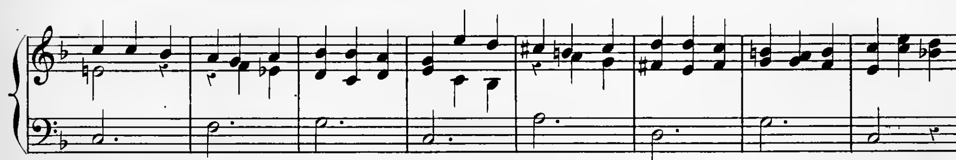
tr tr tr
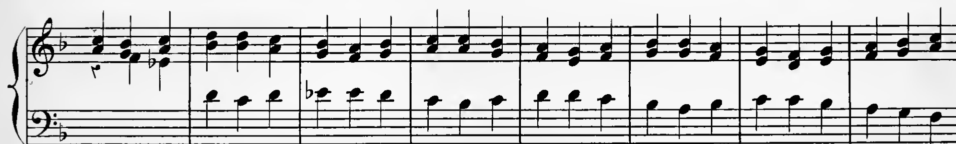
tr tr

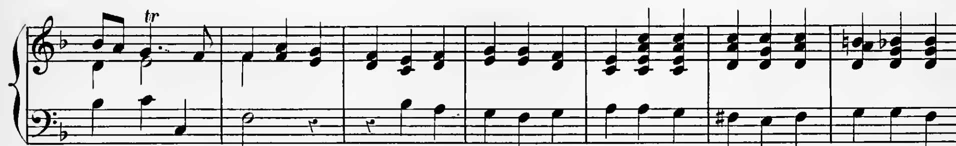
Suonata 3.ª
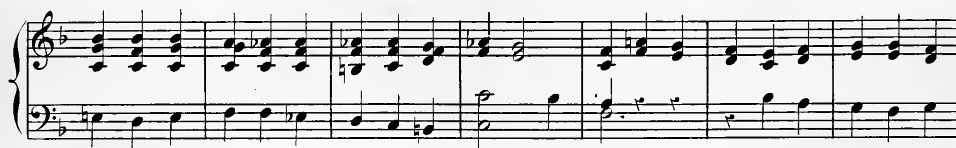

tr
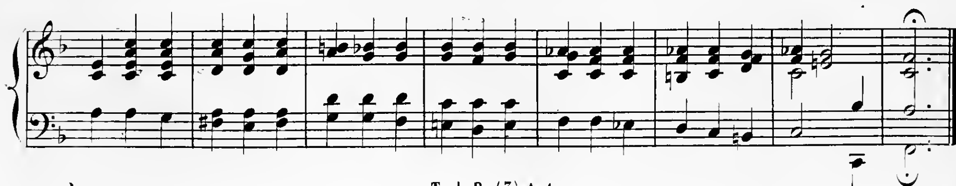







tr





ARIA.

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

ARIA.

tr

tr
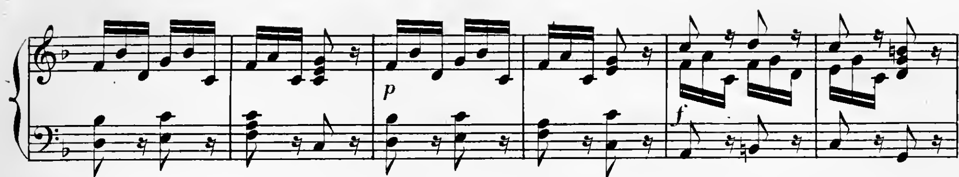
tr
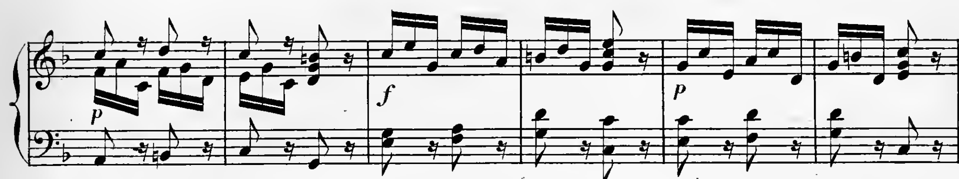
tr
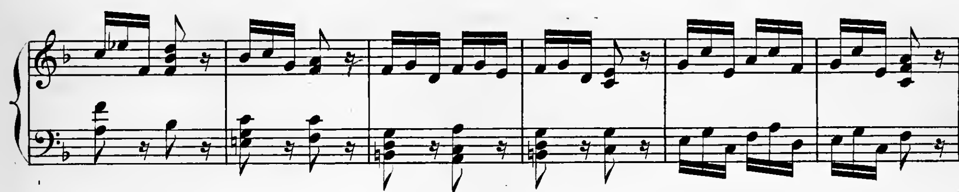
tr
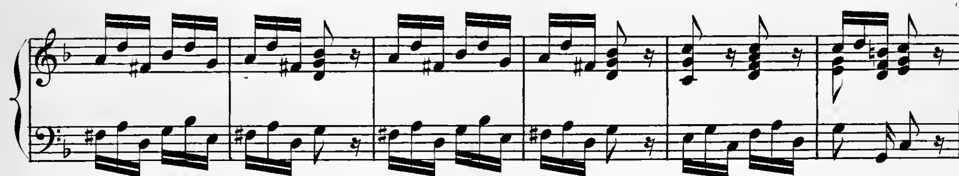
tr
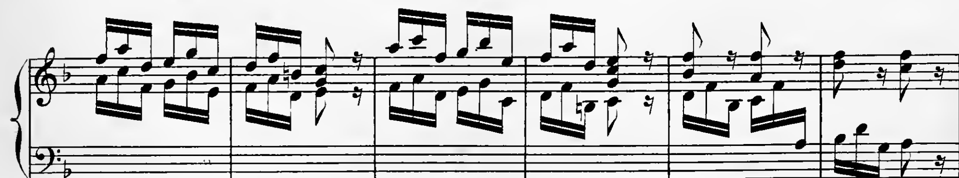
p f p f p f p f p f p f p f p
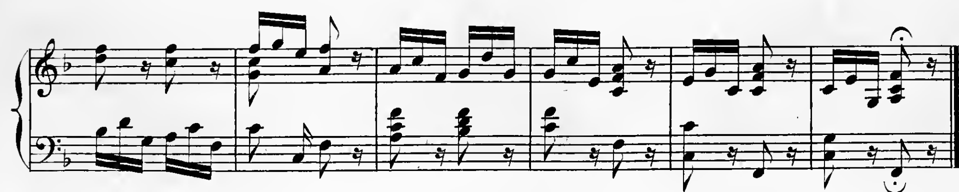

p
f


p
f
p









Suonata 4ª.

Vivace.

tr
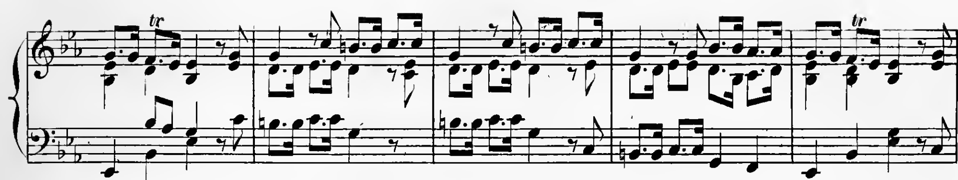
tr
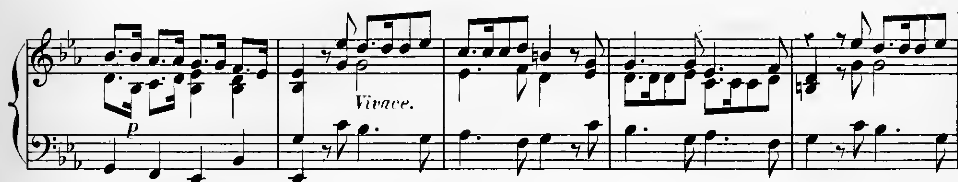
tr
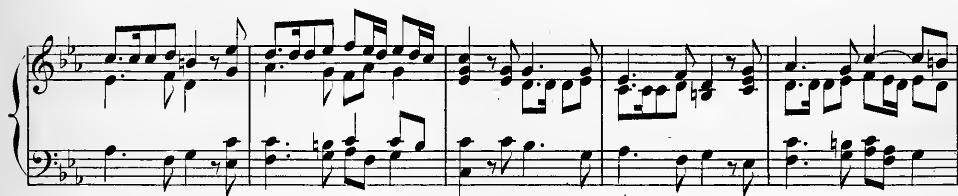
tr
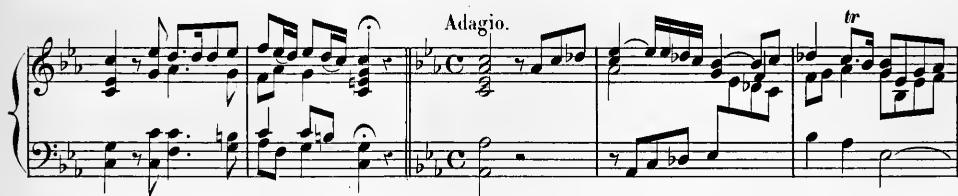
tr
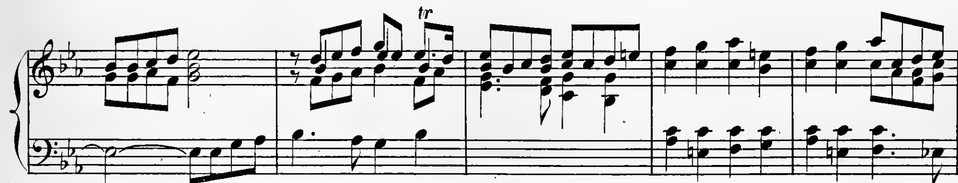
tr
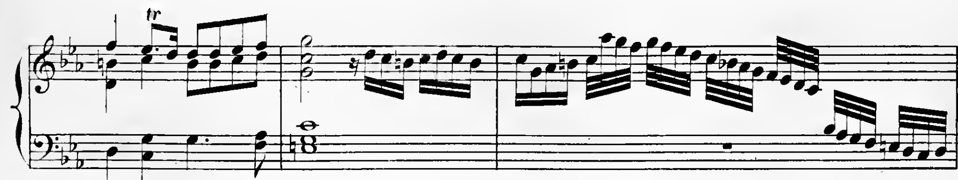

tr
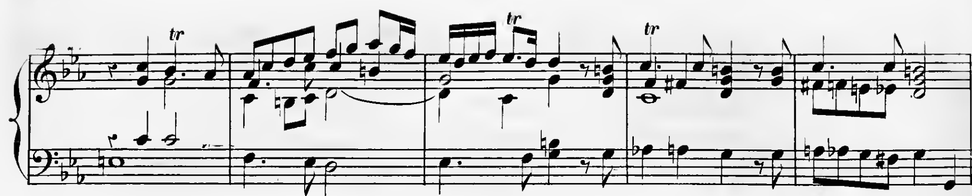

p
Vivace.
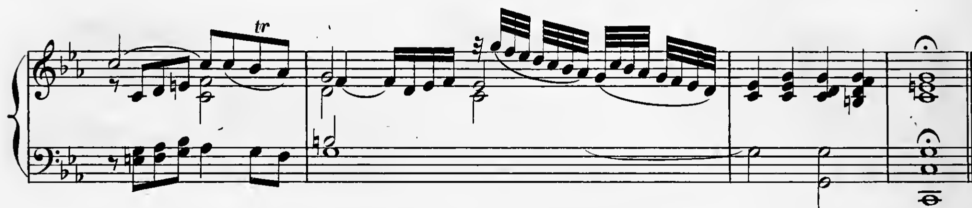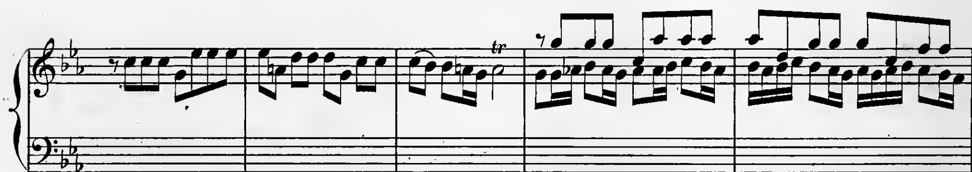



Adagio.
tr

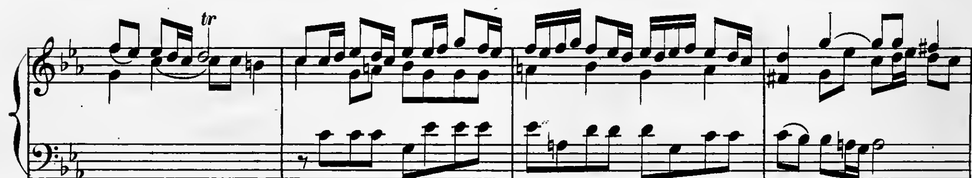

tr
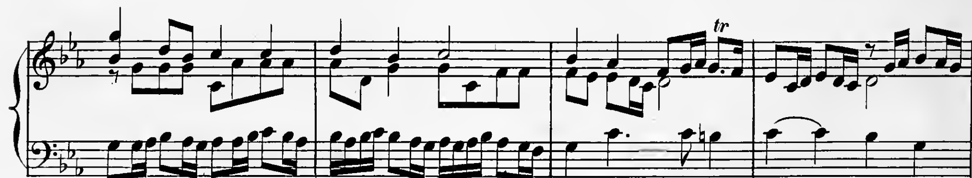

tr
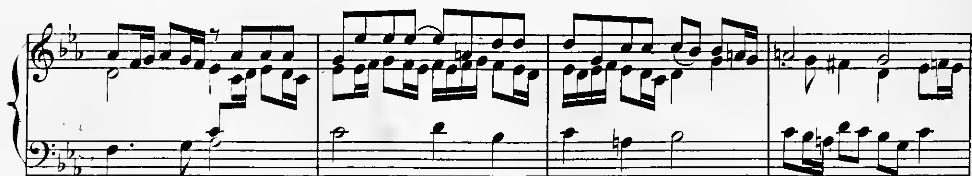

tr
tr
tr


tr


tr


tr


tr
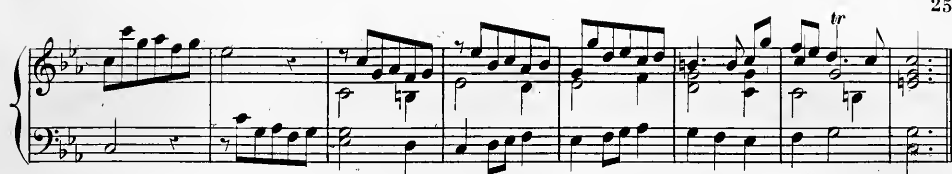


tr

tr
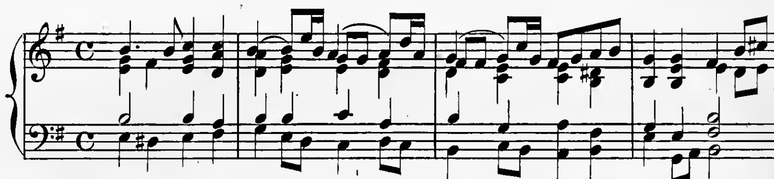
tr
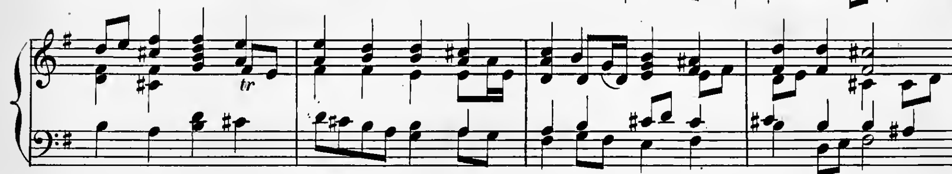
tr
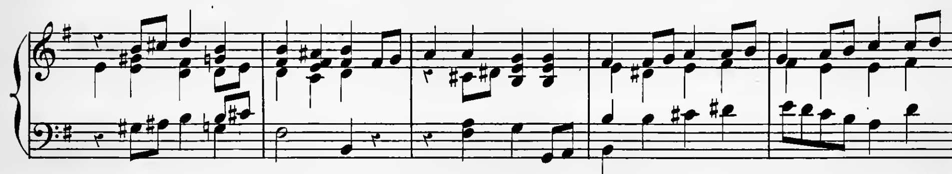
tr
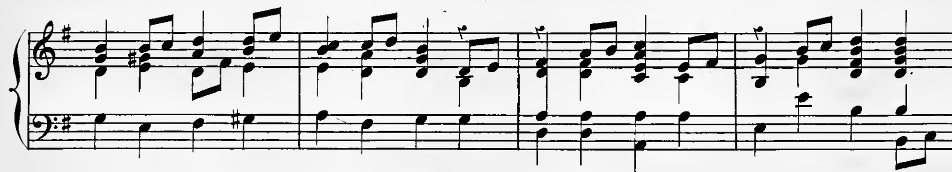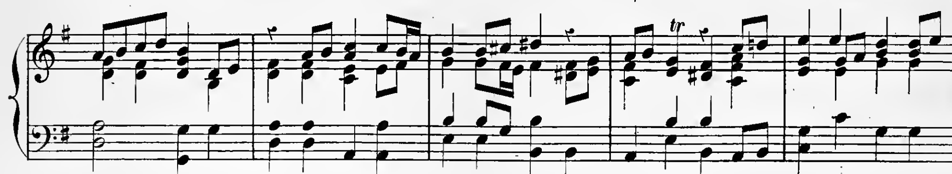


Suonata 5.ª
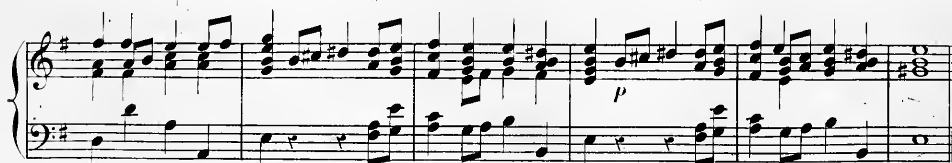












tr tr

tr

tr
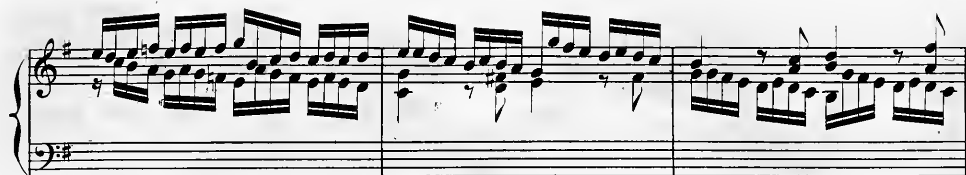
tr
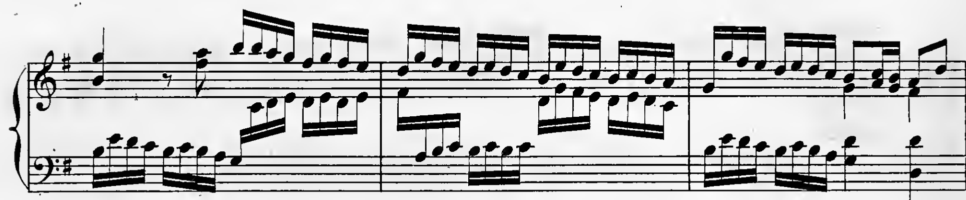
tr
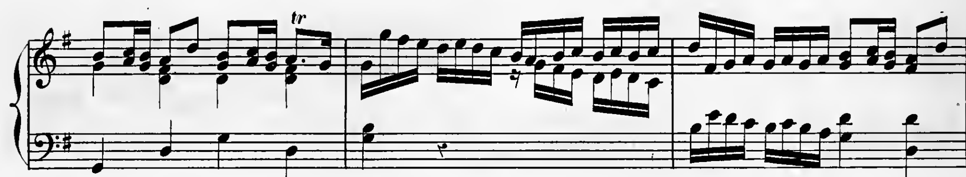
tr
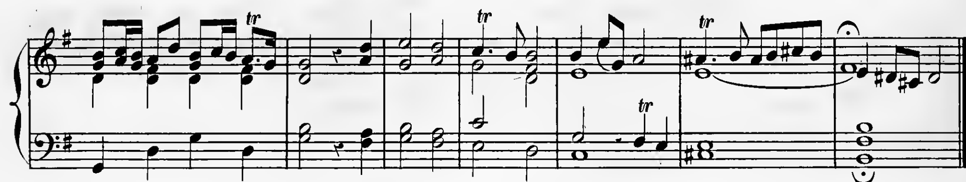
tr
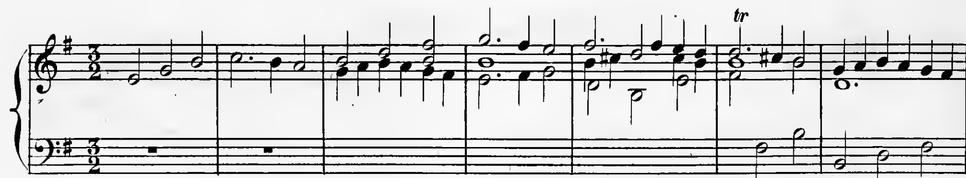
tr
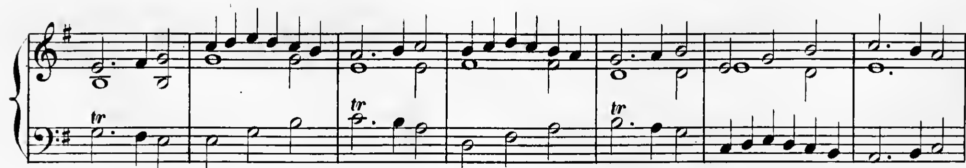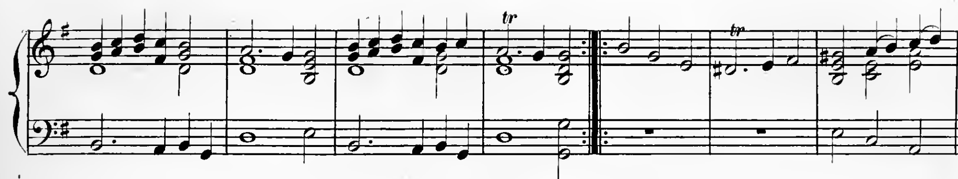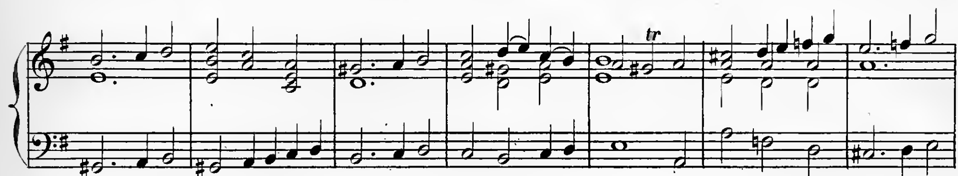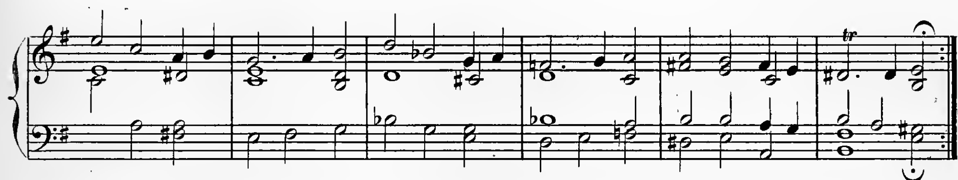








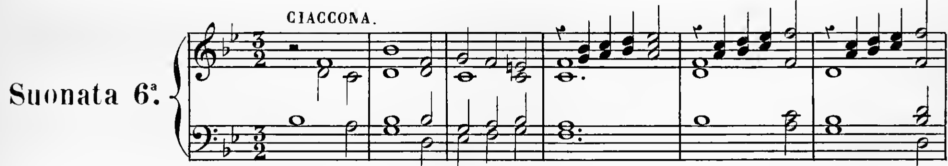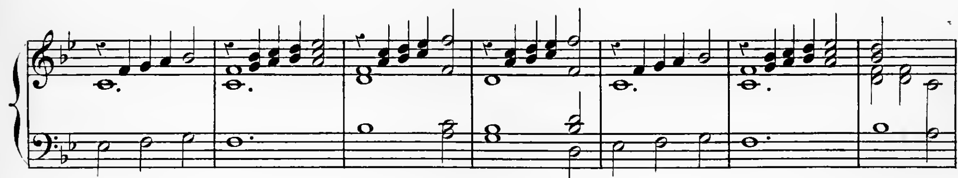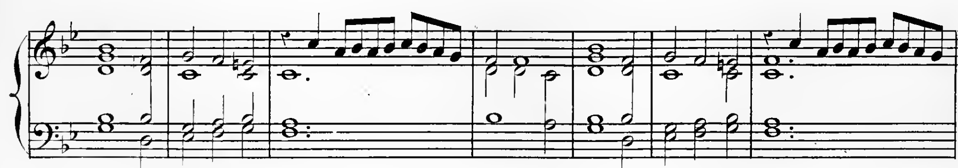





tr
tr


tr

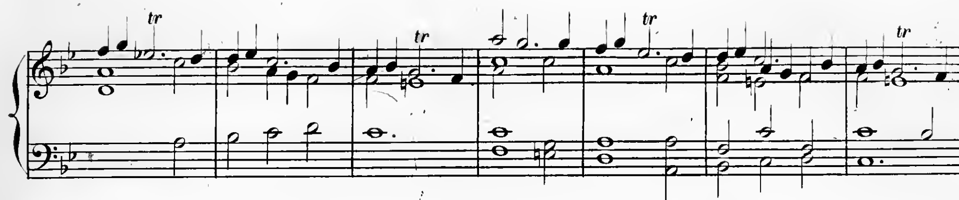

tr
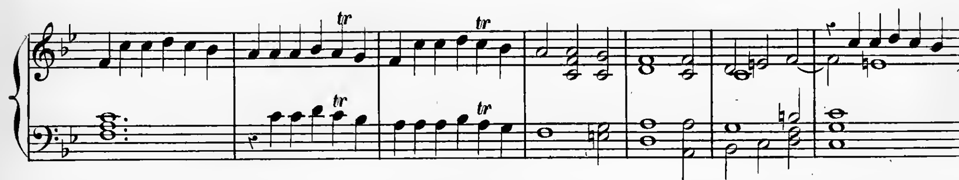

GIACCONA.
Suonata 6ª
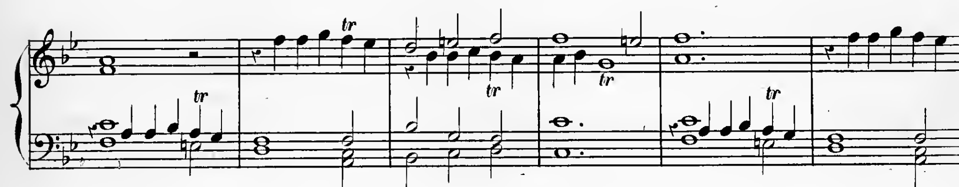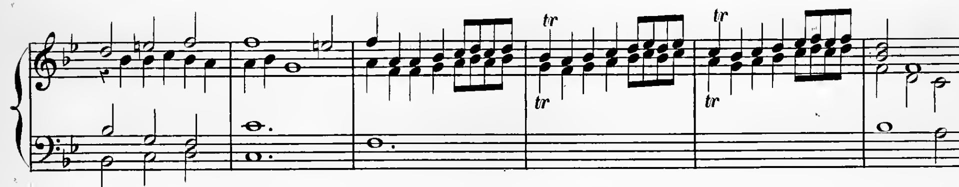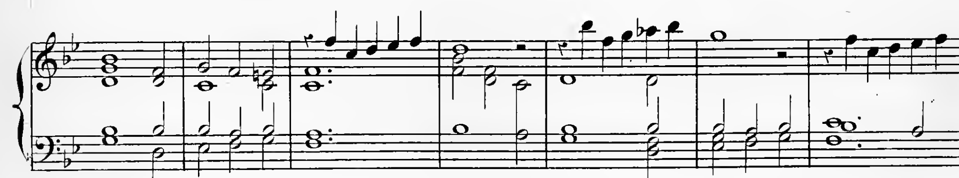




tr tr tr tr tr tr tr
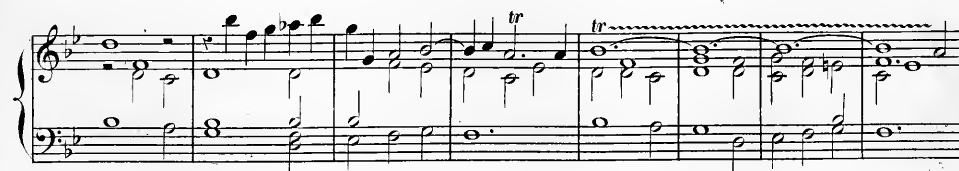

tr
tr
tr
tr
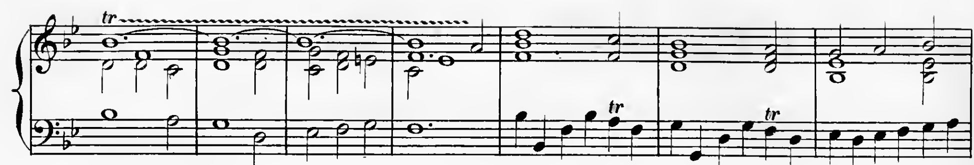

tr
tr
tr
tr

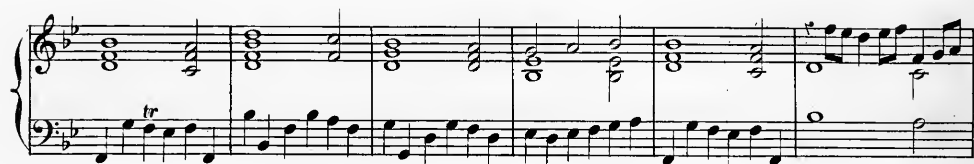

tr
tr
tr
tr
tr
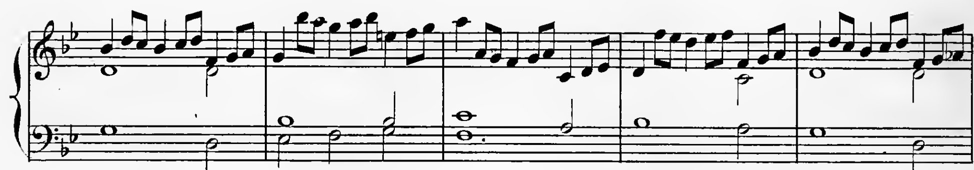

tr
tr
tr
tr
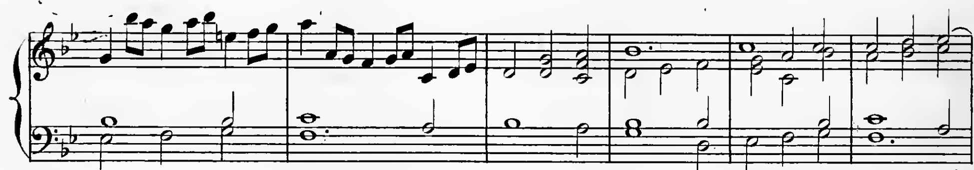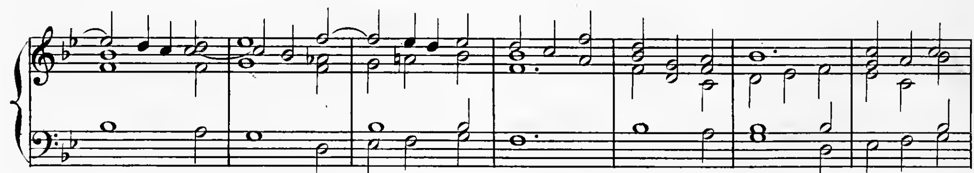



tr
tr
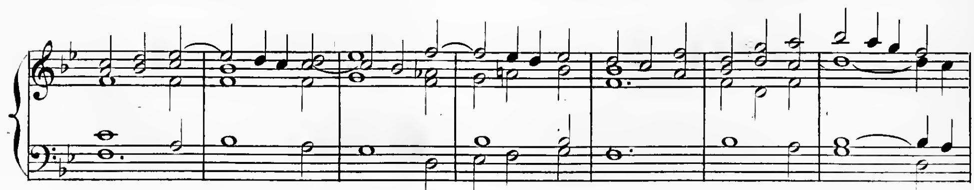

tr
tr
tr
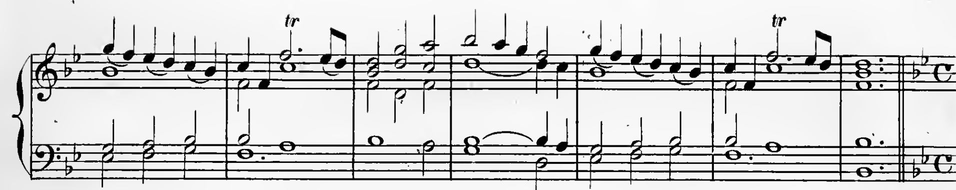

tr
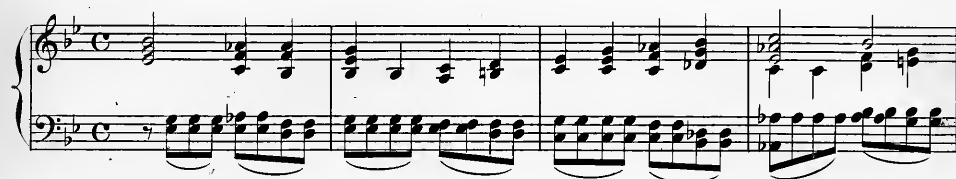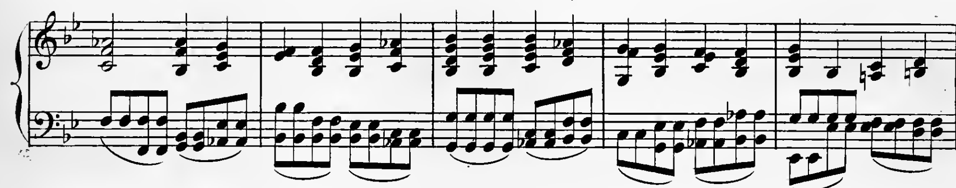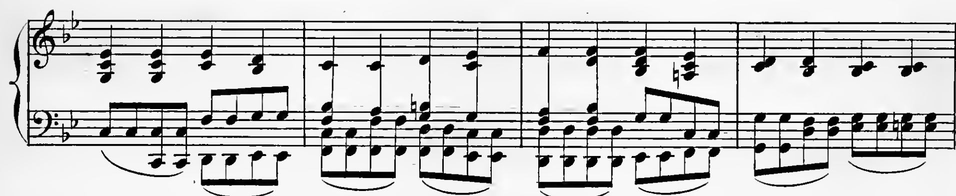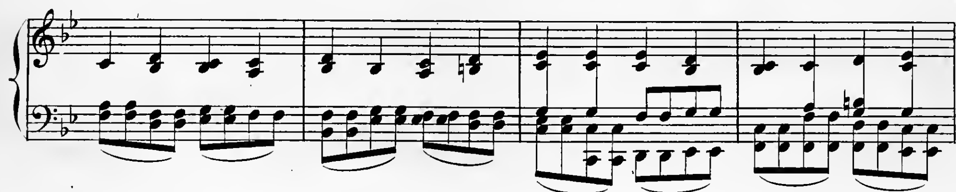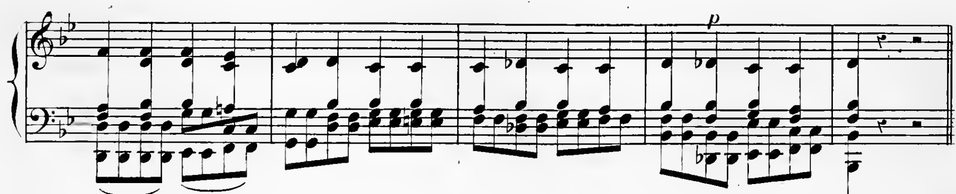









tr
tr
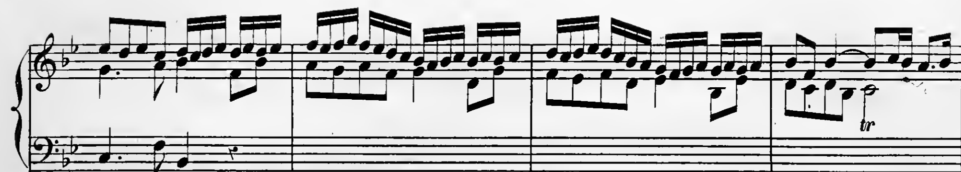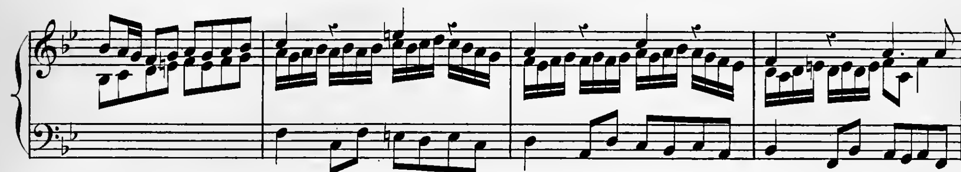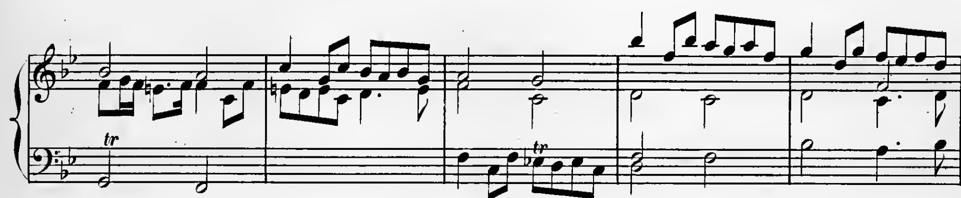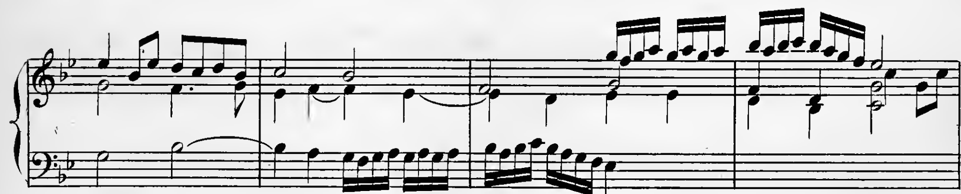









p
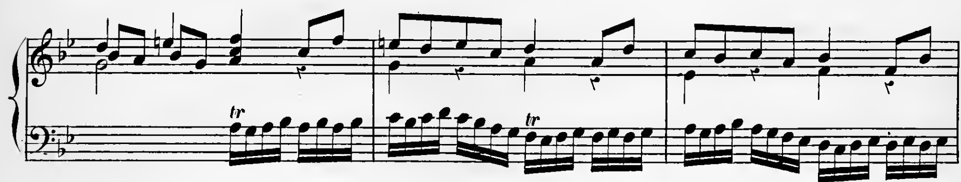
Vivace.

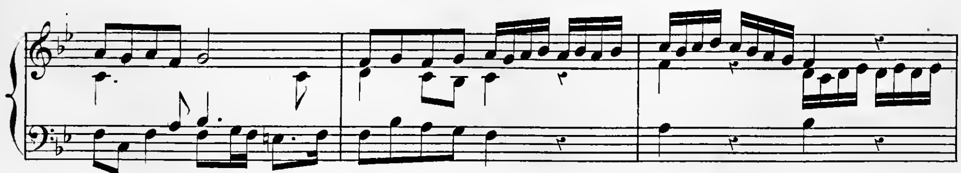

tr




tr
tr




tr
tr



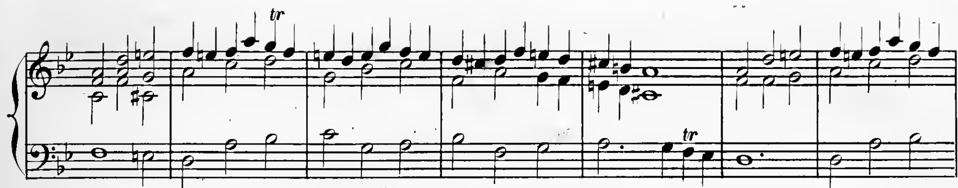
tr
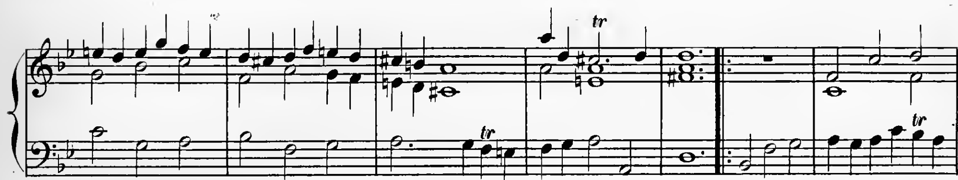
tr
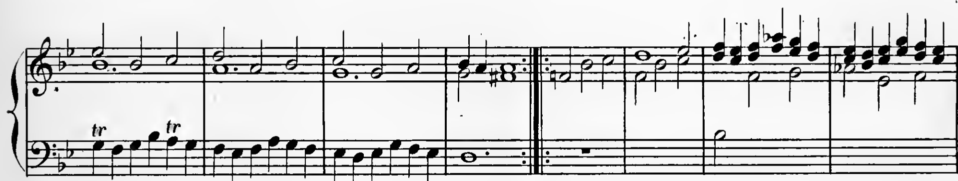
tr tr
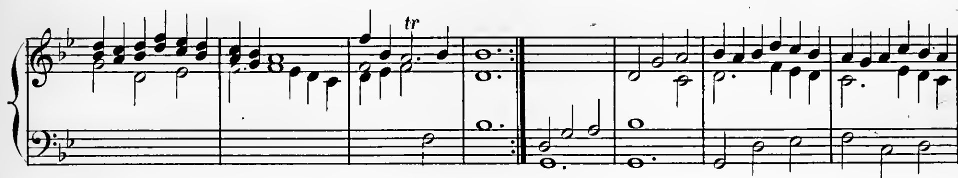
tr
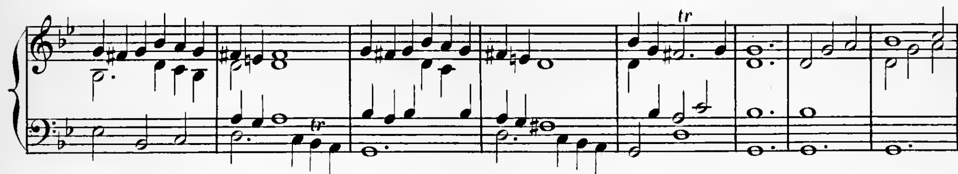
tr tr
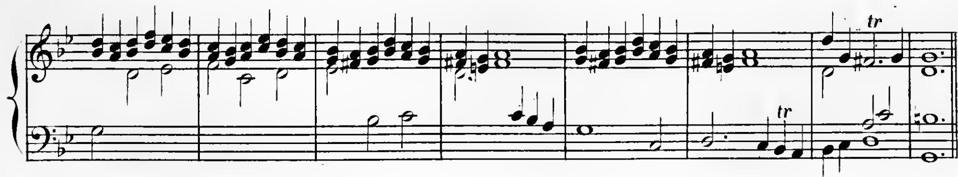

tr
tr


tr
tr
tr


tr
tr


tr


tr
tr


tr
tr

Suonata 7.ª

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Adagio.

tr

tr
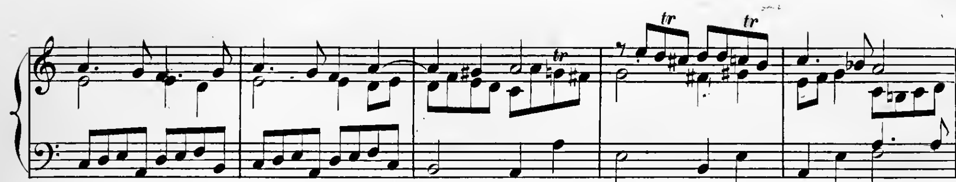
tr
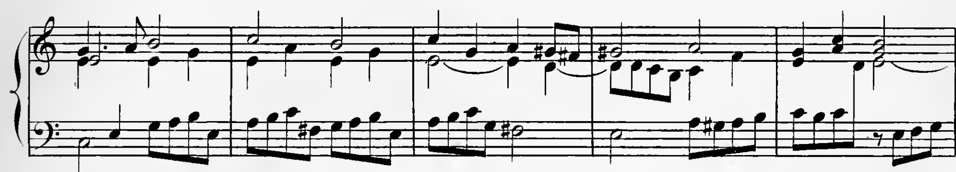
tr
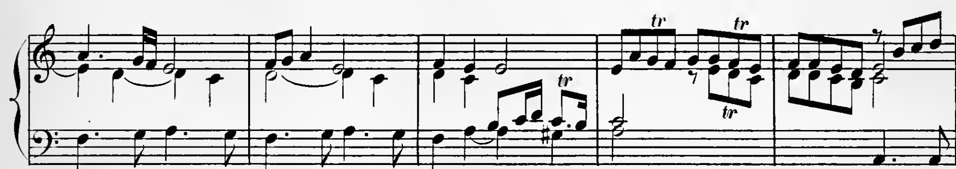
tr
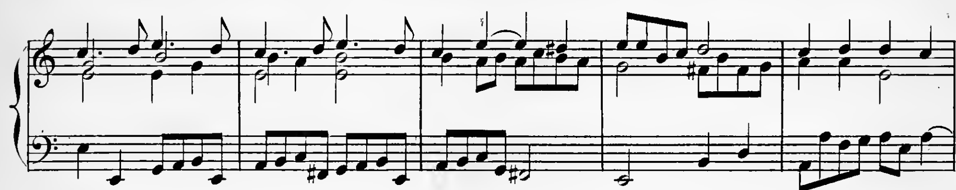
tr
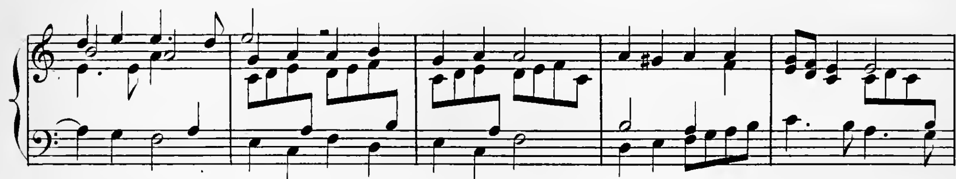
tr
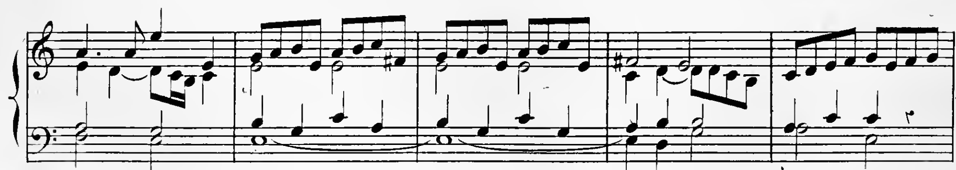

tr
tr
tr




tr
tr
tr
tr







tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Fine.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

HENRI PURCELL.

PURCELL (Henri), célèbre compositeur anglais, naquit en 1658 ; on ne sait au juste quel fut le lieu où il vit le jour, mais il est probable que ce fut à Londres, car son père, Henri Purcell, était musicien de la chapelle de Charles II, et remplissait encore cet emploi en 1664, époque de sa mort. Le jeune Henri était alors âgé de six ans; il est probable qu'il passa sous la tutelle de son oncle, Thomas Purcell, également musicien de la même chapelle, où il resta attaché jusqu'à sa mort, arrivée le 31 juillet 1682. Après qu'il eut perdu son père, Henri entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, où il reçut des leçons de Cooke; puis il devint élève de Pelham Humprey, et c'est principalement à ce dernier que Purcell dut le développement de son talent; il passa enfin quelque temps sous la discipline du docteur Blow.

L'éducation du jeune artiste s'étant faite à l'église, il est tout naturel que ses premières compositions aient eu pour objet la musique sacrée, mais par la suite il ne se distingua pas moins en écrivant pour le théâtre et dans d'autres genres. A la mort de Christophe Gibbons, en 1676, Purcell, âgé de dix-huit ans, fut nommé organiste de la collégiale de Saint-Pierre à Westminster : c'est le seul exemple que l'on ait, en Angleterre, d'un artiste nommé si jeune à un poste d'une telle importance. A la mort de Low, en 1682, il remplit le même emploi à la chapelle royale. De cette époque datent ses meilleures compositions pour l'église, qui étendirent sa réputation dans toute la Grande-Bretagne. La supériorité incontestable de sa musique sur tout ce qu'on avait écrit depuis longtemps en Angleterre, le caractère d'originalité qu'on y remarquait, firent rechercher ses ouvrages par tous les maîtres de chapelle; il fut, dit M. Fétis, le premier compositeur anglais qui introduisit les instruments dans la musique d'église, car avant lui on n'employait que l'orgue pour l'accompagnement des voix; il montra dans son instrumentation autant de conceptions nouvelles que dans le caractère de sa musique vocale. Parmi ses œuvres religieuses, son *Te Deum* et son *Jubilate* sont particulièrement remarquables par la majesté du style; mais, pour apprécier le mérite de ces compositions, il est nécessaire de se reporter au temps où l'auteur écrivit, et de leur comparer la situation de l'art à cette époque en Angleterre. De nos jours elles laissent désirer, à l'audition, plus de suavité dans la mélodie, un retour moins fréquent des mêmes cadences harmoniques, et plus de variété dans les rhythmes. En cela elles participent du style de Carissimi, que Purcell paraît avoir étudié avec soin. Il y a aussi de l'embarras dans le mouvement des parties de son harmonie, et celle-ci est souvent incorrecte. Quoi qu'il en soit, il est certainement le plus grand musicien qu'ait produit l'Angleterre. Il s'est exercé dans tous les genres, et dans tous il s'est montré artiste de génie. Sa fécondité inspire de l'étonnement lorsqu'on songe que son existence n'a pas été au delà de la trente-septième année, car il mourut le 21 novembre 1695.

Le premier ouvrage que Purcell écrivit pour la scène fut l'opéra *Dido and Æneas*, dont le libretto était de Nahum Tate; il fut représenté, en 1777, dans un pensionnat, et obtint un très-grand succès : l'auteur était âgé de dix-neuf ans. A cette époque, les compositeurs en vogue pour le théâtre anglais étaient Bannister et

Matthew Locke. Voici la liste des œuvres dramatiques de Purcell, telle que l'a donnée le Dr Rimbault dans l'intéressante esquisse de l'histoire de la musique dramatique en Angleterre, qu'il a mise en tête du drame intitulé *Bonduca*, publié par *the Musical Antiquarian Society :*

1° *Dido and Æneas*, 1675*. — 2° *Epsom Wells*, 1676. — 3° *Aurenge-Zebe*, 1676. — 4° *The Libertine*, 1676. — 5° *Abdelazor*, 1677. — 6° *Timon of Athens*, 1678. — 7° *Theodosius, or the Force of love*, 1680, — 8° *The Virtuous Wife*, 1680. — 9° *Tyrannick Love*, 1686. — 10° *A Fool's Preferment*, 1688. — 11° *The Tempest*, 1690. — 12° *Dioclesian, or the Prophetess*, 1690. — 13° *The Massacre of Paris*, 1690. — 14° *Amphitryon*, 1690. — 15° *King Arthur*, 1691*. — 16° *The Gordion Knot untied*, 1691. — 17° *Sir Antony Love*, 1691. — 18° *Distressed Innocence*, 1691. — 19° *The Indian Queen*, 1692. — 20° *The Indian Emperor*, 1692. — 21° *OEdipus*, 1692. — 22° *The Fairy Queen*, 1692. — 23° *The Wife's Excuse*, 1692. — 24° *The Old Bachelor*, 1693. — 25° *The Richemond Heiress*, 1693. — 26° *The Maid's Last Prayer*, 1693. — 27° *Henry the second*, 1693. — 28° *The First Part of Don Quixote*, 1694. — 29° *The Second Part of Don Quixote*, 1694. — 30° *The Married Beau*, 1694. — 31° *The Double Dealer*, 1694. — 32° *The Fatal Marriage*, 1694. — 33° *The Canterbury Guests;* 1695. — 34° *The Mock Marriage*, 1695. — 35° *The Rival Sisters*, 1695. — 36° *Oroonoko*, 1695. — 37° *The Knight of Malta*, 1695. — 38° *Bonduca*, 1695*. — 39° *The Third Part of Don Quixote* 1695 (1).

On a gravé de Purcell : 1° AMPHITRYON, OR THE TWO SOCIAS; *a Comedy written by Mr. Dryden : To which is added the Musick of the Songs : Compos'd by Mr. Henry Purcell.* Londres, 1690 ; petit in-4°. — Dryden, dans son épître dédicatoire à sir William Levison Gower, dit : «.....mais ce qui était faible dans mon œuvre a été amplement compensé par l'excellente musique de M. Purcell, dans la personne duquel nous avons enfin trouvé un Anglais comparable aux meilleurs compositeurs étrangers » (2). — 2° M. le docteur Rimbault a publié, en partition, en 1848 : *Ode, composed for the anniversary of St-Cecilia's Day*, A. D. 1692. Cette œuvre fait partie des publications de *the Musical antiquarian Society.* — 3° Je trouve sur le catalogue des antiquaires Calkin et Budd, Londres, 1849 (n° 4036) : PURCELL's (Henry), *Musical Entertainment, perform'd on november* XXII. 1683 (Divertissement musical, exécuté le 22 novembre 1683 pour la fête de Sainte-Cécile) : cette composition fut publiée l'année suivante. Londres, 1684; in-4°. — 4° *Te Deum* et *Jubilate* pour voix et instruments, en partition ; Londres, Walsh. — Les ouvrages de Purcell pour les instruments qui ont été publiés sont : 5° sonates à III parties : deux violons avec la basse chiffrée pour l'orgue ou le clavecin ; Londres, 1683 (3). — Après la mort de Purcell, sa veuve a fait graver les ouvrages suivants : 6° *Ten Sonatas in four parts* (dix sonates à quatre parties), avec portrait ; Londres, 1697 (4). La neuvième est appelée *Sonate d'or* (*Golden Sonata*). 7° *Choice Collection of Lessons for the harpsichord or spinnet* (Collection choisie de Pièces pour le clavecin ou l'épinette) ; Londres, 1696. — 8° ORPHEUS BRITANNICUS, choix de compositions vocales à une, deux et trois voix, avec la basse chiffrée pour le clavecin ; Londres, 1696, 2 vol. avec un beau portrait de Purcell. — Une deuxième édition a paru en 1706, et une troisième en 1721. Bien que quelques pièces de la première aient été supprimées dans la seconde, celle-ci en contient un plus grand nombre. Une immense quantité de musique sacrée, dont la plus grande partie était restée inédite, a été recueillie par l'éditeur Vincent Novello, qui en a donné une belle édition en 72 livraisons grand in-folio, précédées d'une Notice sur la vie et les ouvrages de ce compositeur (44 pages in-fol.), et de son portrait. Cette collection a pour titre : *Purcell's sacred Music edited by Vincent Novello.* Londres, 1826-1836.

(1) Les trois opéras marqués de ce signe * ont été publiés par les membres de *the Musical antiquarian Society.* — La partition de l'opéra *Dioclesian or the Prophetess* a été publiée en 1691, avec une dédicace au duc de Sommerset.

(2) Catalogue du *Calkin et Budd.* Londres, 1844 (n° 2356).

(3) — — — (n° 2347).

(4) — — Londres, 1849 (n° 4038).

Les pièces de Purcell que nous publions aujourd'hui sont tout ce qu'on connaît de ce maître, pour le clavecin seul; elles forment, dans l'édition originale, un petit cahier oblong de 63 pages numérotées, plus les préliminaires dans lesquels se trouve l'explication des signes d'agrément; cette édition est écrite sur des portées de six lignes. L'exemplaire que je possède étant incomplet de plusieurs feuillets, M. William Chappell, de Londres, a eu la bonté de faire lui-même une copie très-exacte de ce qui me manque et de me l'adresser. Depuis lors, la bibliothèque du Conservatoire de Paris a fait l'acquisition d'un exemplaire complet de ce recueil. On ne pouvait reproduire les pièces de Purcell sans toucher à un petit nombre de mesures où il y a des erreurs telles que, malheureusement, elles ne permettent pas de retrouver avec sûreté la leçon de l'auteur; ces erreurs, la plupart dans la partie de la basse, peu nombreuses, je le répète, et de quelques notes seulement, ont été corrigées avec le plus grand soin par madame Farrenc. Nous nous sommes fait une loi de ne rien changer ou ajouter à ce qu'ont écrit les auteurs; mais ici le cas est différent : les erreurs que l'on trouve dans l'édition originale rendaient l'exécution impossible; il fallait absolument corriger; nous l'avons fait. Toutefois on voudra bien ne pas négliger cette observation importante : que ce que nous avons été obligé de changer n'appartenait pas au compositeur; ce n'est donc point à son texte que nous avons touché.

Les pièces de Purcell, comparées à celles de Chambonnières, de François Couperin et de quelques autres clavecinistes de la même époque, se font remarquer par une originalité qui ne peut échapper à une oreille exercée; or, l'originalité dans la musique n'est-ce pas la création? Cette remarque m'a déterminé à donner dans son entier le recueil, d'ailleurs peu volumineux, du célèbre maître anglais : on y trouvera des pièces charmantes. Les préludes sont en général fort intéressants, notamment ceux gravés pages 2, 6, 12, 19 : les deux premiers surtout sont fort beaux. La Courante, page 5, a un caractère touchant d'expression; l'Allemande, page 8, est d'une délicatesse extrême : son effet est ravissant. Je signalerai encore à l'attention des connaisseurs les deux Courantes, pages 8 et 20, et les quatre Allemandes, pages 10, 15, 16 et 20. Sans avoir la grandeur de celles des maîtres allemands (ce qui est sensible surtout dans les sarabandes qui demandent une certaine majesté), ces pièces ont beaucoup de charme, tant par leur mélodie que par des imitations souvent heureuses dans l'harmonie.

Plusieurs des pièces du recueil de Purcell n'ont aucun titre qui en détermine le caractère et par conséquent le mouvement. Le plus souvent elles se succèdent dans l'ordre suivant : *Prélude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, et forment ce qu'on appelle une *Suite*, sans changement de ton. La pièce page 4 (en *sol* mineur) est dans la mesure et le caractère d'une allemande; celle à $\frac{3}{2}$, page 16, nous paraît être une courante; la deuxième de la page 18 doit être une sarabande. La première pièce de la page 26 n'a le caractère d'aucune de celles déjà nommées; elle ressemble à une *Musette*, et nous pensons que son mouvement doit être *allegretto*. Quant à la suivante, elle est dans la mesure et le sentiment d'une marche. La dernière du recueil paraît être une sarabande.

PIÈCES

pour le

CLAVECIN
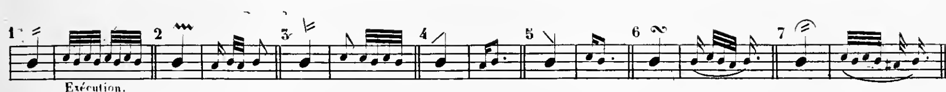
PAR
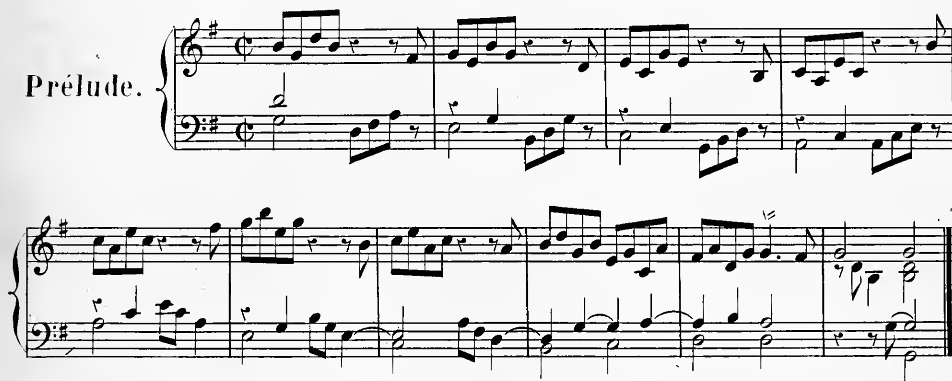
Henri PURCELL.
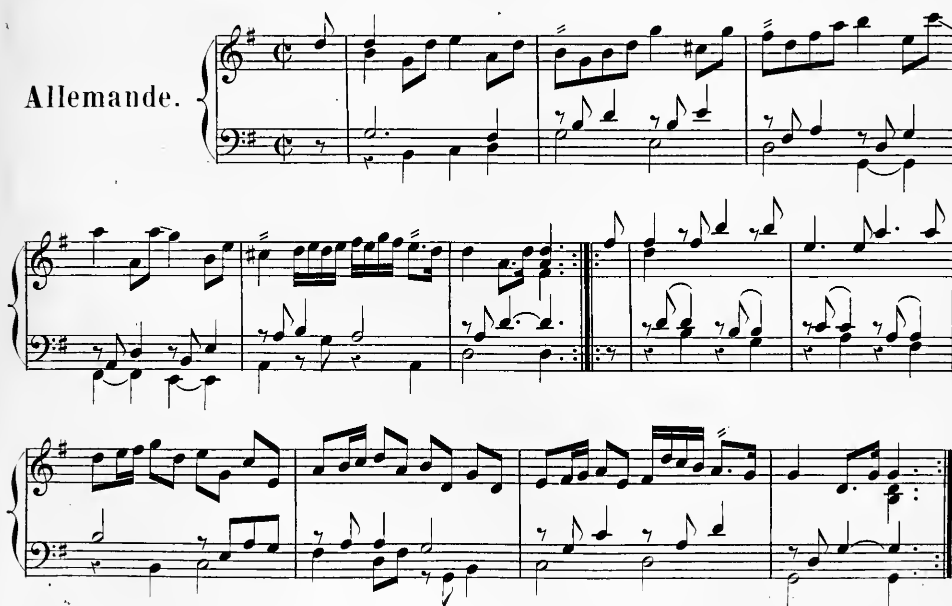
PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861

H. PURCELL, Pièces pour le Clavecin.

SIGNES D'AGRÉMENT.
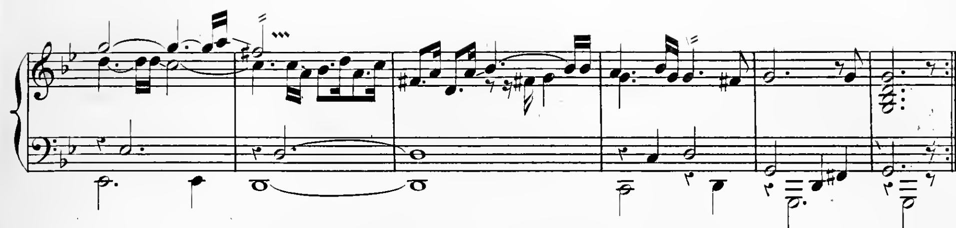






Imp. JANNOT, rue Bellefond 19.

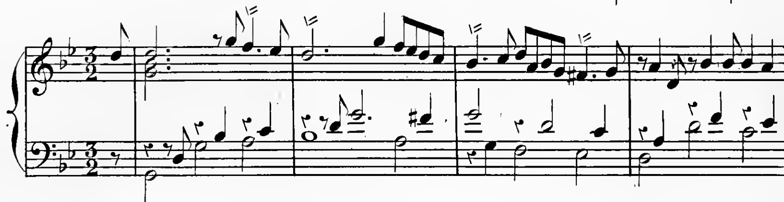
Courante.
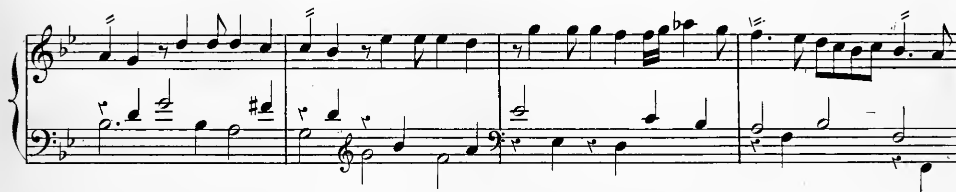
Prélude.
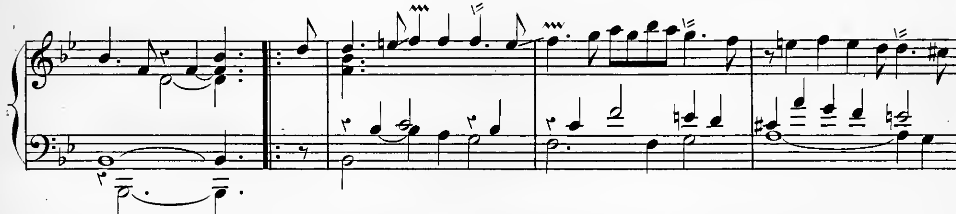
1ª
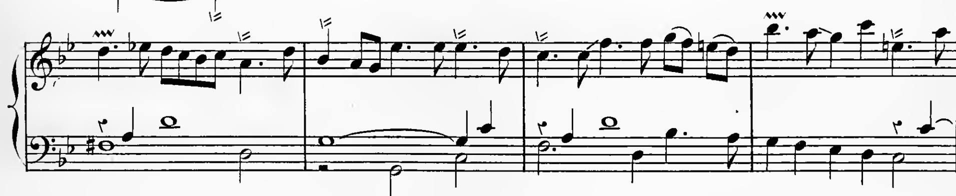
2ª
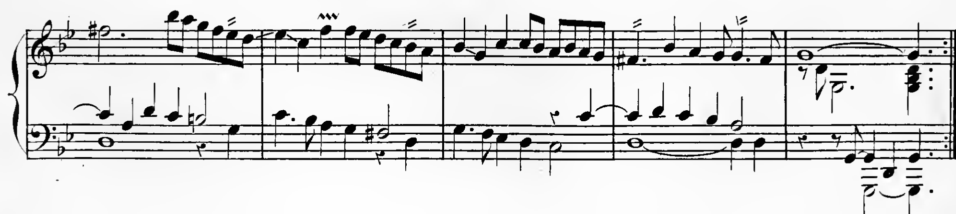



Courante.









Sarabande.

Prélude.

Allemande.

Courante.
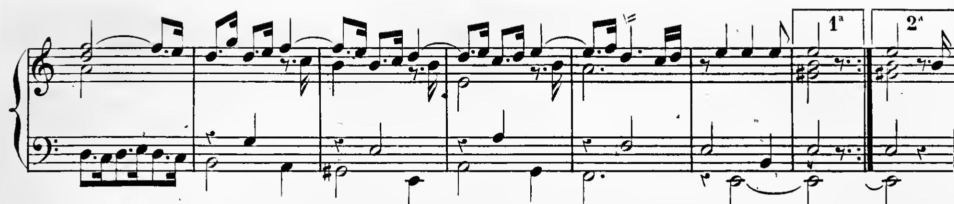
1ª 2ª
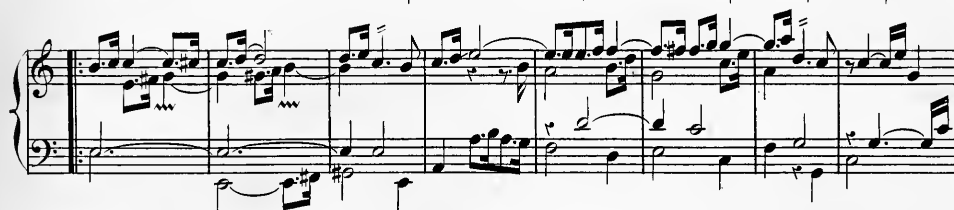
1ª 2ª
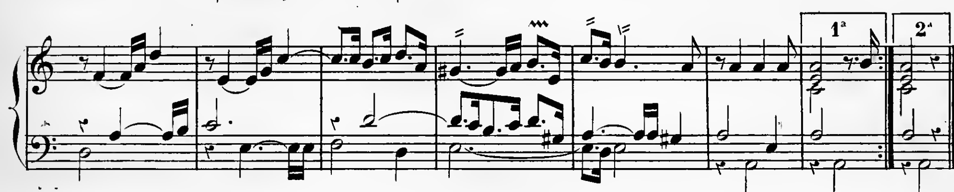
Prélude.

Allemande.
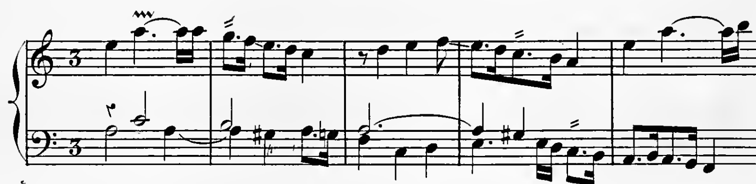
Courante.
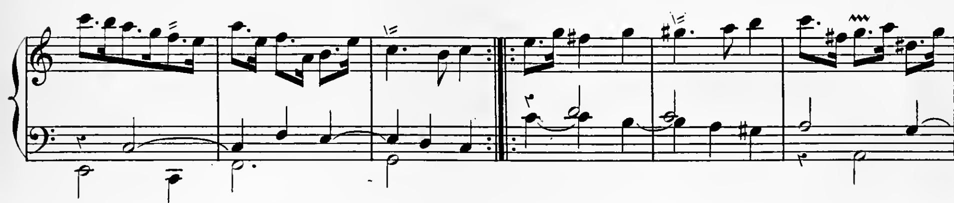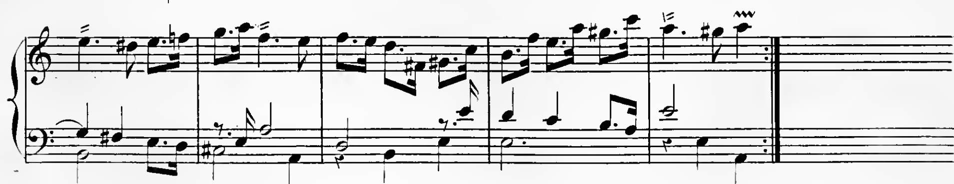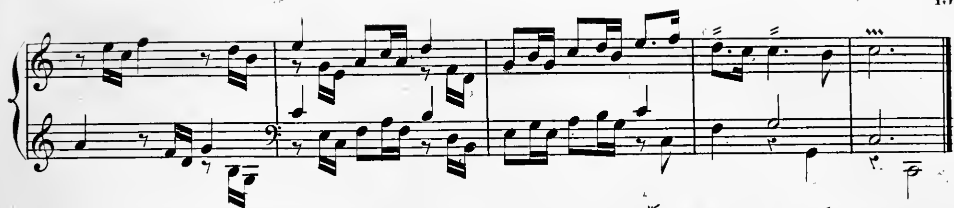






Sarabande.
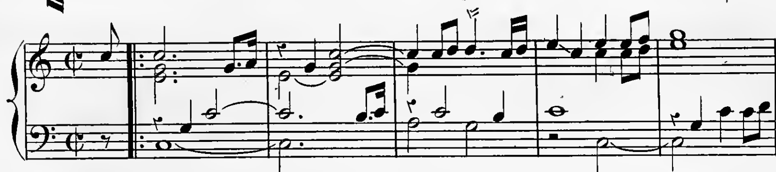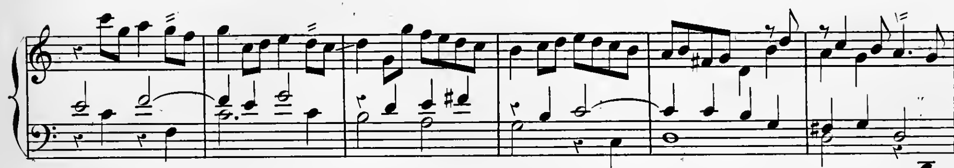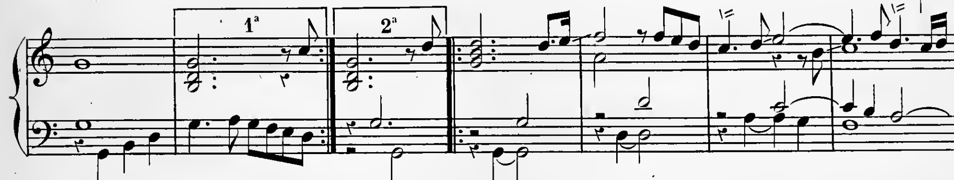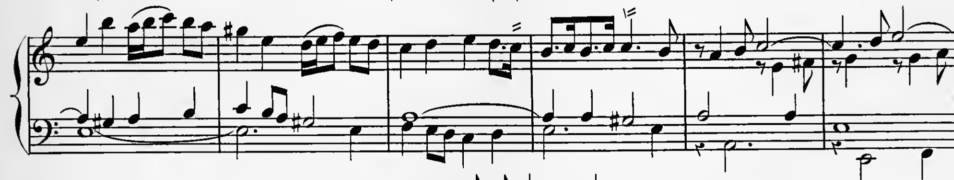






Prélude.
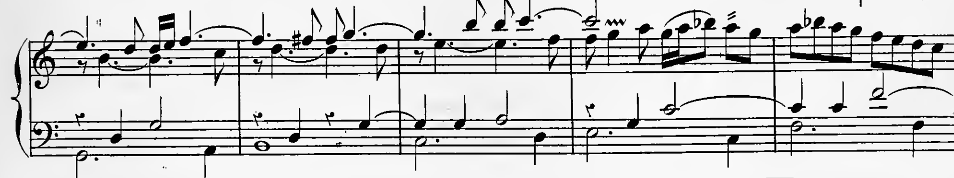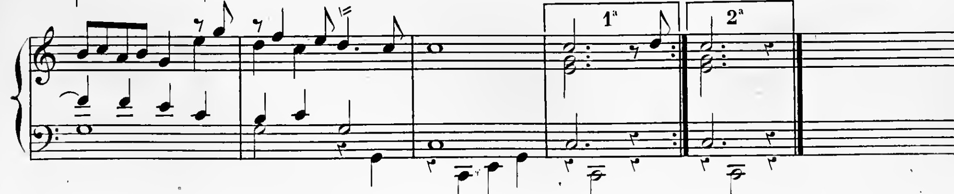



Allemande.
8




1a
2a
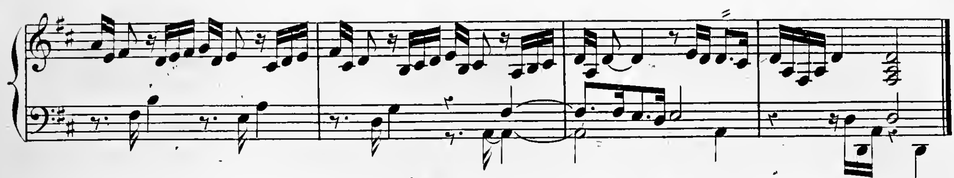





1a
2a
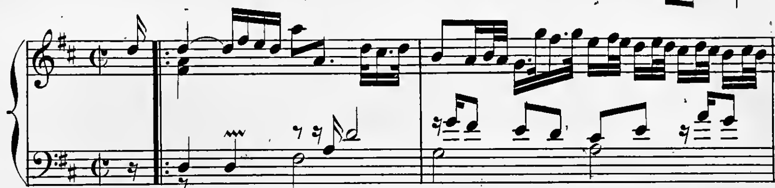
Courante.
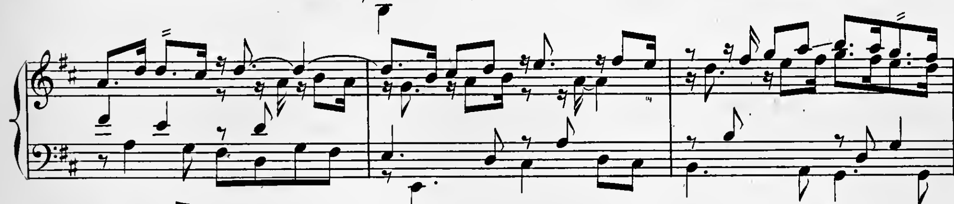
Sarabande.
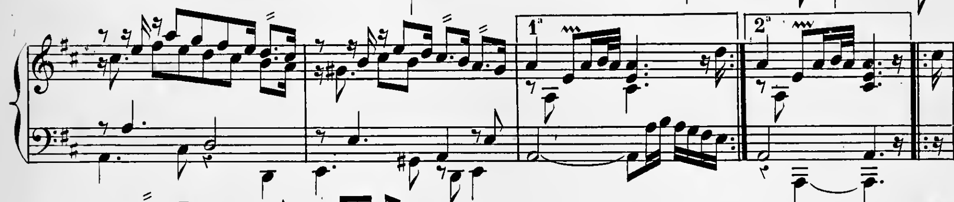
Prélude.
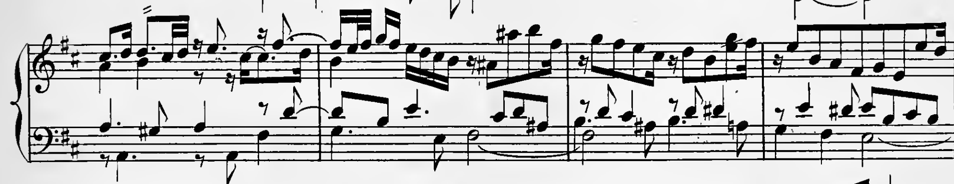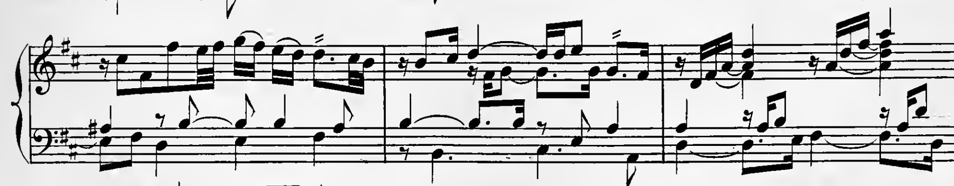


Allemande.

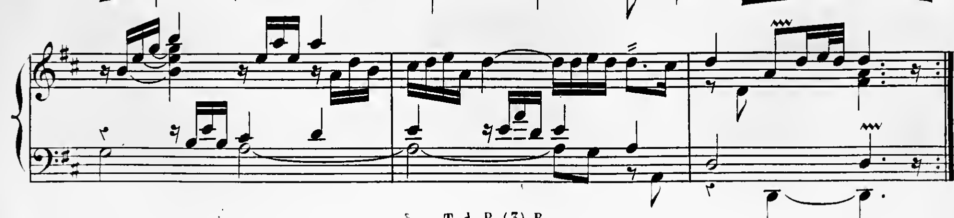


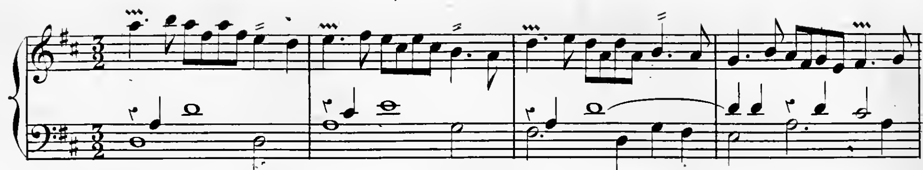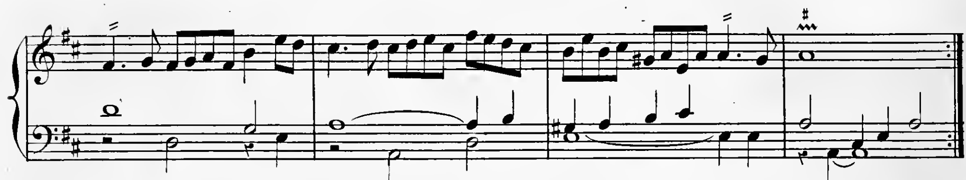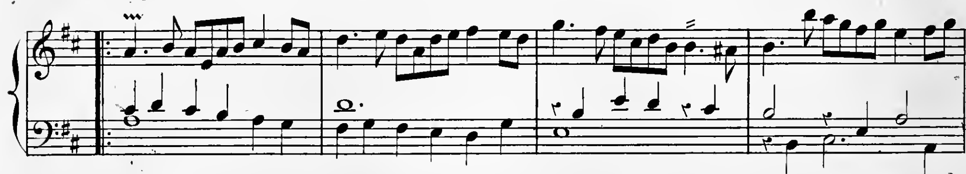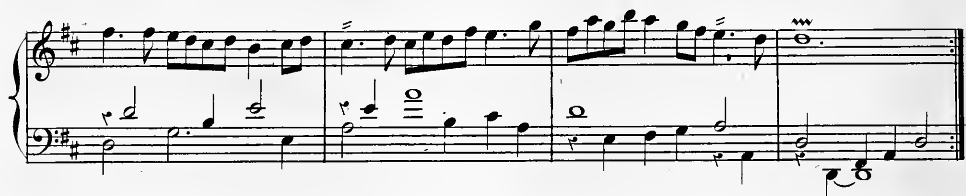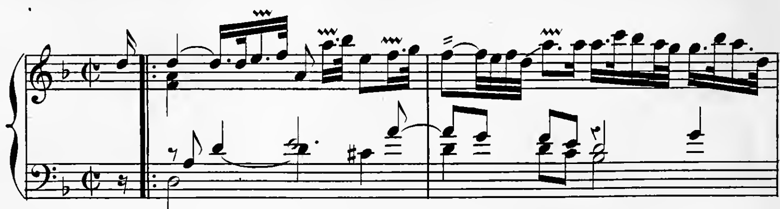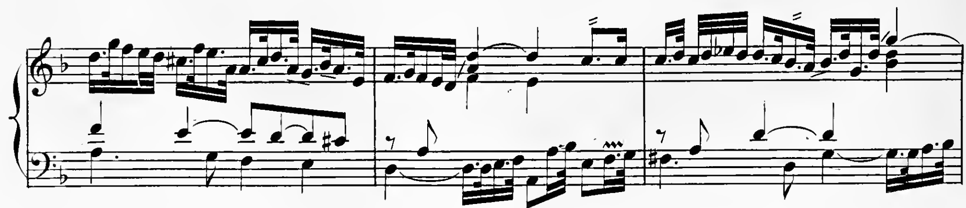


















Allemande.





1a

2a
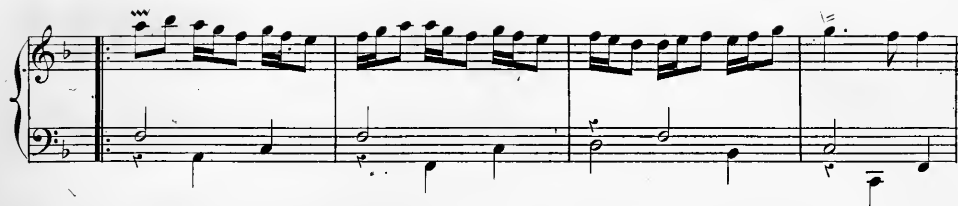
1a
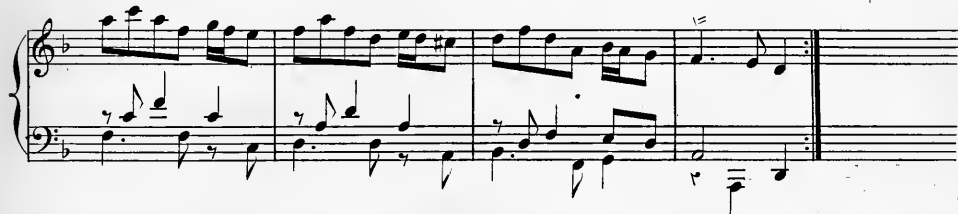
2a

Courante.
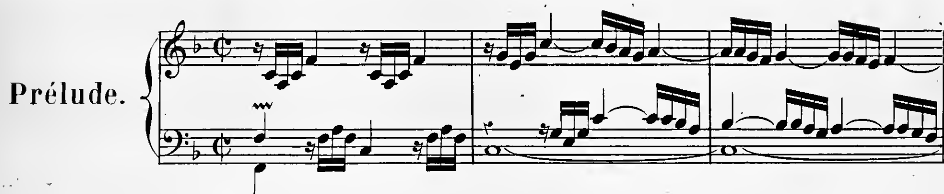
1ª
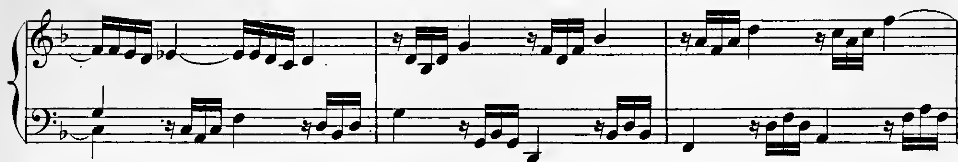
2ª
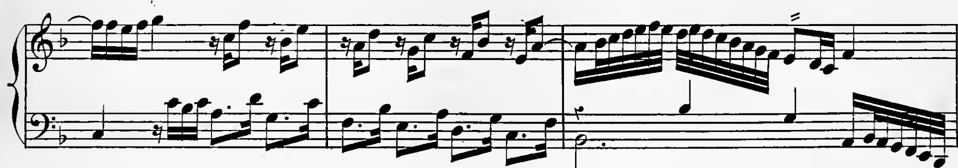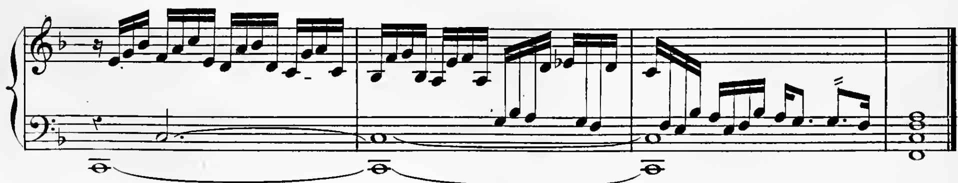




Prélude.
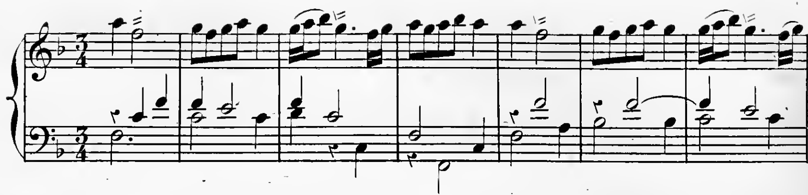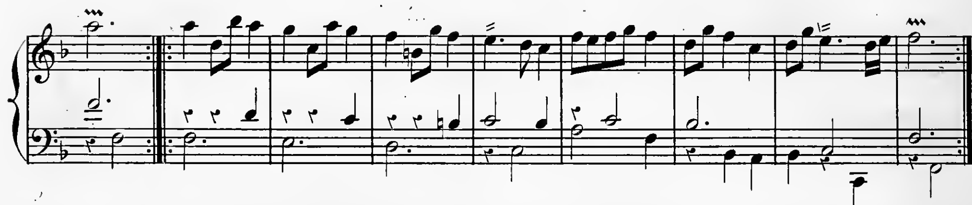








Allemande.
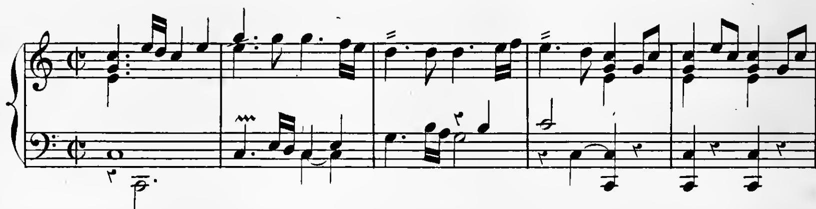
Courante.
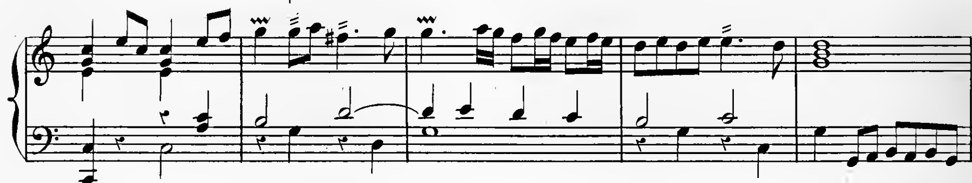
Menuet.
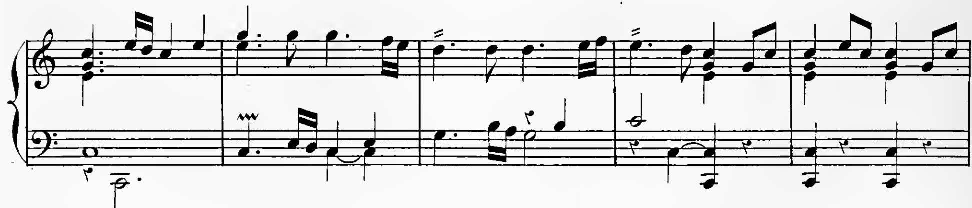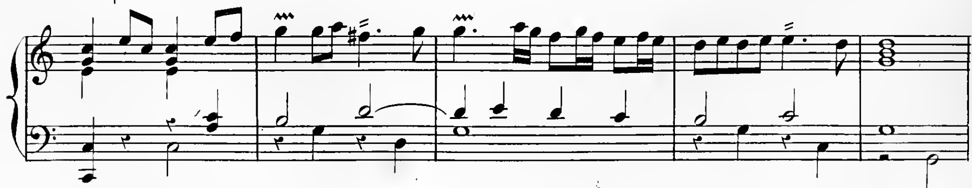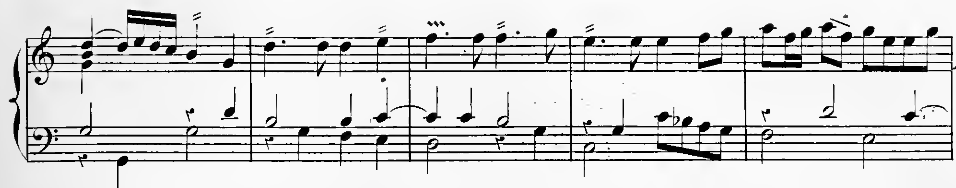




Marche.
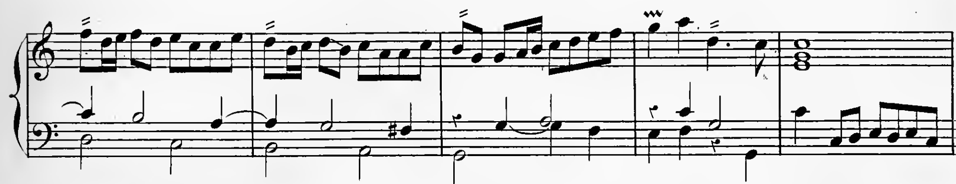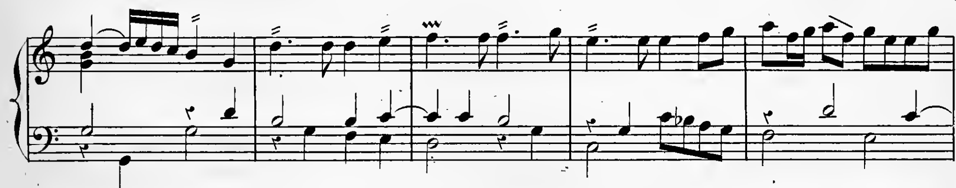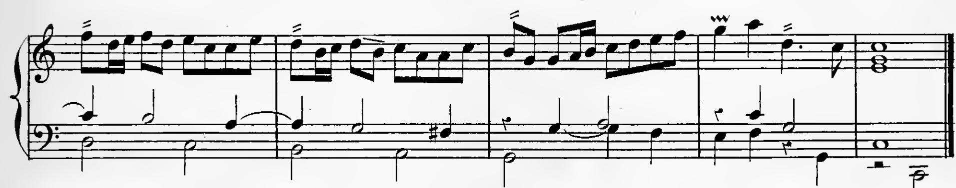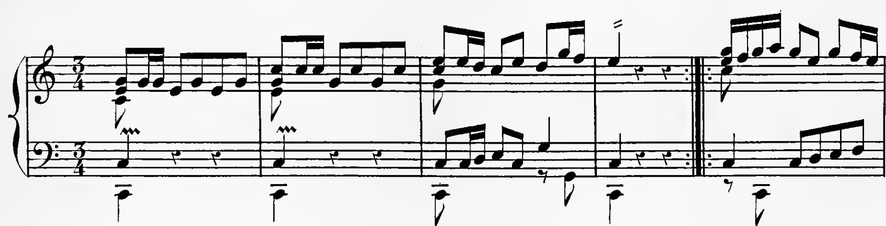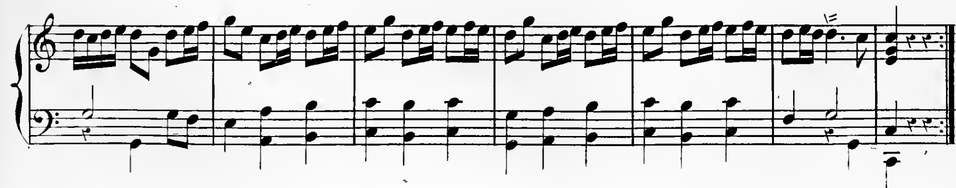




















Chaconne.

1ª

2ª

FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

DOMINIQUE SCARLATTI.

SCARLATTI (Domenico) naquit à Naples en 1683; il commença l'étude de la musique sous la direction de son père, le célèbre Alexandre Scarlatti; puis il se rendit à Rome, où il passa sous la discipline de Francesco Gasparini, pour le contre-point. On croit qu'il reçut aussi des leçons de clavecin de Bernardo Pasquini. Quoi qu'il en soit, il devint le plus grand claveciniste de l'Italie, et l'un des plus habiles de l'Europe dans la première moitié du dix-huitième siècle. On ignore les événements de sa jeunesse; on sait seulement qu'en 1709 il se trouvait à Venise, lorsque Haendel visita cette ville et fit jouer son *Agrippina* au théâtre San-Giovanni-Crisostomo.

En 1704, Scarlatti, ayant à peine atteint son quatrième lustre, écrivit, en société avec Pollaroli, la musique du drame intitulé *Irene*, qui fut représenté à Naples au théâtre *S. Bartolomeo* *; en 1710, il composa à Rome, pour le théâtre particulier de la reine veuve de Pologne, Marie-Casimire, un drame pastoral intitulé : *la Silvia* **; en 1711, il donna, sur le même théâtre, *l'Orlando*, *ovvero la Gelosa Pazzia* (1); et *Tolomeo et Alessandro ovvero la Corona disprezzata* *; en 1712, *Tetide in Sciro* *, à Rome, même théâtre; en 1713, *Ifigenia in Aulide* *, idem, idem; en 1713, *Ifigenia in Tauri* *, idem, idem; en 1714, *Amor d'un' Ombra e Gelosia d'un' aura* **, le titre du libretto porte : *da rappresentarsi nel teatro domestico de la Maestà di Maria Casimira, di Polonia, musica di Domenico Scarlatti, maestro di cappella di Sua Maestà*; en la même année, *il Narciso* (2), idem, idem; en 1715, *l'Ambleto* *, idem, théâtre Capranica; en 1718, *Telemaco* (3), idem, idem; en la même année, il donna, en société avec Porpora, *Berenice regina d'Egitto* *.

Je dois à mon savant ami, M. Gaspari, bibliothécaire du lycée communal de Bologne, les renseignements relatifs aux opéras dont les *libretti* marqués d'un astérisque se trouvent dans la fameuse bibliothèque qui fut jadis celle du père Martini. Quelques morceaux tirés de *Tetide in Sciro* et d'*Ambleto* existent en anciennes copies dans la bibliothèque de M. Adrien de Lafage. Dans une de ses lettres, M. Gaspari, répondant à mes questions relatives à Dominique Scarlatti, s'exprime ainsi : « Nous avons de ce maître, au Lycée, un *Stabat Mater* à 10 voix avec basse continue, qui, seul, suffirait pour le placer au rang des plus savants contrepointistes, tant il est riche de science. Si, dans ses sonates, Scarlatti sommeillait quelquefois, il savait fort bien se réveiller lorsqu'il voulait montrer la profondeur de sa doctrine. »

Scarlatti avait la passion du jeu : ayant dissipé ce qu'il devait à son talent et à la munificence royale, il laissa sa famille dans le dénûment, mais elle fut secourue plusieurs fois par le célèbre chanteur Farinello, qui avait été l'ami du grand claveciniste (4).

* Le *libretto* se trouve à la Bibliothèque du Lycée communal, à Bologne.

** Le *libretto* se trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris.

(1) Allacci, *Drammaturgia*, col. 581.

(2) Un air de cet opéra se trouve en ancienne copie italienne dans la bibliothèque de M. Adrien de Lafage, à Paris.

(3) *Idem, idem.*

(4) Giovenale Sacchi, *Vita del cavaliere Don Carlo Broschi* [detto il Farinello]. — Venise, 1784, petit in-4°, pag. 29, 30.

Le 1[er] janvier 1715, il avait succédé à Tommaso Bai, en qualité de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican; mais il ne garda cette position que jusqu'au mois d'août 1719, ayant été appelé à Londres pour tenir le clavecin au théâtre italien. Il donna à ce théâtre son *Narciso*, qui fut représenté le 30 mai 1720. Il est évident, d'après ce qu'on a lu ci-dessus, que Scarlatti n'écrivit point cet ouvrage expressément pour le théâtre italien de Londres, comme l'ont cru quelques biographes. Pendant son séjour dans la capitale de l'Angleterre, il composa des cantates dont le mérite était assez grand pour qu'on les comparât à celles de son père. Il composa aussi pour l'Église. M. Fétis possède une messe à quatre voix et basse continue pour l'orgue qui porte son nom; elle est datée de Rome, 1712. L'abbé Santini avait dans sa collection les ouvrages suivants : un *Salve Regina*, pour voix de soprano, deux violons, viole et basse; un *Stabat Mater* à dix (manuscrit original); un *Magnificat* à quatre, et une cantate avec instruments « *Care pupille*, » pour voix de soprano (1).

En 1721, Scarlatti se rendit à Lisbonne, où le roi Jean V, charmé de son talent, l'attacha à son service, lui accorda de grands avantages et lui confia l'éducation de sa fille. Lorsque cette princesse épousa Ferdinand, prince des Asturies, le roi Jean voulut que le professeur suivît son élève à Madrid.

Vers 1725, Scarlatti retourna à Naples pour voir son père, qui mourut dans la même année. Ce fut alors que Hasse l'entendit et fut tellement émerveillé de son talent que, cinquante ans après, il en parlait encore avec enthousiasme.

En 1729, Scarlatti se rendit de nouveau à Madrid, où il avait été appelé pour continuer ses leçons à la princesse des Asturies. Devenu roi en 1746, Ferdinand continua de garder à son service le grand claveciniste, et, tous les soirs, il faisait de la musique dans la chambre de la reine. A la mort de cette princesse, en 1754, Scarlatti, qui avait été nommé chevalier de Saint-Jacques, reçut une pension de la cour et continua de résider à Madrid, où il mourut en 1757 (2).

Dominique Scarlatti a composé une prodigieuse quantité de pièces pour le clavecin, qui peut-être s'élèverait à plus de quatre cents, si l'on connaissait tout ce qu'il a écrit en ce genre. M. Fétis dit que l'abbé Santini, à Rome, en possédait trois cent quarante-neuf, et qu'il n'avait pas tout. La collection la plus nombreuse publiée jusqu'à ce jour est celle qu'a donnée, il y a environ dix ans, Charles Czerny, et qui a paru chez Haslinger, à Vienne. Cette collection contient deux cents pièces; elle a été reproduite à Paris par l'éditeur Launer (Girod). Je compte faire graver toutes celles qui, plus ou moins, nous ont paru intéressantes, et le choix que j'ai fait ne s'élève pas à moins de cent trente. — J'ai trouvé vingt-trois pièces inédites dans un manuscrit copié en Espagne pour le D[r] John Vorgan et qui fait aujourd'hui partie de la riche bibliothèque musicale du D[r] Rimbault. Ce savant, dont les vastes connaissances font honneur à l'Angleterre, m'a gracieusement offert la communication du précieux volume, en m'autorisant à publier tout ce qui ne l'avait pas encore été.

Je possède moi-même l'édition originale du premier livre de pièces de clavecin publié par Dominique Scarlatti. Ce volume, rare et précieux, est de format in-folio m° oblong; il est de cent dix pages numérotées et contient trente pièces. On trouve au verso du premier feuillet une gravure allégorique d'Amiconi; puis vient le titre suivant :

Essercizi (sic) *per gravicembalo di Don Domenico Scarlatti*, *cavaliero di San Giacomo e Maestro dè* (sic) *serenissimi principe e principessa delle Asturie*, *etc.*

(1) Wladimir Stassoff, *l'Abbé Santini et ses collections.*

(2) Bertini, qui, ainsi que les autres biographes, le fait naître en 1683, dit qu'il vivait encore en 1757, et qu'il brillait à la cour de Madrid *comme grand claveciniste et grand compositeur*. M. Angelo Catelani, maître de chapelle à Modène, en me communiquant cette observation ajoute ces paroles : « Il faut conclure que les dates feront éternellement le tourment des biographes intelligents et amis de l'exactitude. »

Après une longue dédicace, en italien, à Jean V, roi de Portugal, on trouve un Avis au lecteur : il prouve que c'est la première publication de pièces de clavecin de Scarlatti. Je reproduis ici cet Avis, parce qu'il est court et qu'il est un témoignage de la modestie du grand artiste.

« Lettore, Non aspettarti, o dilettante o professor che tu sia, in questi componimenti, il profondo « intendimento, ma bensi lo scherzo ingegnoso dell' arte per addestrarti alla franchezza sul gravicembalo. « Nè viste d'interesse, nè mire d'ambizione, ma ubbidienza mossemi a pubblicarli. Forse ti saranno « aggradevoli, e più volontieri allora ubbidirò ad altri comandi di compiacerti in più facile e variato stile. « Mostrati dunque più umano, che critico, e si accrescerai le proprie dilettazioni. Vivi felice. »

Burney dit (1) que ce premier livre de Scarlatti a été publié à Venise. Pour ce qui est des pièces autres que les trente contenues dans ce volume, je n'en connais pas les éditions originales. Je possède deux livres publiés à Londres chez B. Cooke, par Thomas Roseingrave; ils ont dû paraître vers 1730, ou, au plus tard, en 1735; car, en 1737, Roseingrave perdit la raison, et l'on fut obligé de le remplacer comme organiste à l'église Saint-Georges de Hanover-Square. Ce qui me fait pencher pour une date rapprochée de 1737 et m'empêche de regarder cette édition comme originale, c'est qu'on y trouve dix-sept pièces contenues dans le volume qu'on croit imprimé à Venise, et que Roseingrave dit lui-même, dans une note placée au-dessous du titre, que son recueil contient quatorze pièces qui ne sont dans aucune des autres éditions. Je possède enfin deux livres, publiés à Paris dans la seconde moitié du siècle dernier. Mme Farrenc s'est servie utilement de l'édition originale, contenant trente pièces; de celle donnée par Roseingrave, ami de Scarlatti, et du précieux manuscrit du Dr Rimbault, pour corriger quelques erreurs dans les pièces publiées par Czerny.

Burney, dans le 2e volume de son *Voyage* (p. 216), rapporte ce que disait souvent Scarlatti à un de ses amis, « qu'il n'ignorait pas d'avoir enfreint les règles dans ses sonates. » Il demandait si les écarts dans lesquels il était tombé offensaient l'oreille, et, sur la réponse négative qu'on faisait, il ajoutait « qu'il n'y avait guère d'autre règle digne de l'attention d'un homme de génie, que celle de ne point déplaire au seul sens dont la musique est l'objet. » — A cela on peut répondre que, par la raison même que la musique de Dominique Scarlatti dénote un musicien très-instruit; que son harmonie a souvent de la nouveauté et certaines hardiesses qui lui font devancer son époque, on est surpris d'y trouver quelques duretés et surtout des successions qu'aurait dû repousser, chez un profond musicien, cet organe, qui, selon son propre aveu, doit être le souverain juge en matière d'harmonie. Malgré cette critique, que pourront faire tous les musiciens instruits et dont l'oreille est délicate, on ne peut considérer ces irrégularités que comme des taches dans des œuvres d'un grand mérite.

Les compositions de D. Scarlatti sont d'un caractère tout à fait différent de celles des autres auteurs de son temps; la plupart sont très-animées, et les idées qu'elles contiennent ont conservé une grande fraîcheur. Bien exécutées, elles ont un brillant propre à faire valoir le virtuose, et une verve entraînante. Nous nous étonnons que, depuis plus d'un demi-siècle, les pianistes aient laissé dans l'oubli un si grand nombre de pièces aussi originales, dans lesquelles la vivacité n'exclut pourtant pas le pathétique et l'expression, comme on en jugera par les n°s 9, Allemande; 13, Allegro, que nous pensons devoir être très-modéré; 26, en *fa* mineur. Les pièces les plus étendues de ce compositeur nous donnent déjà à peu près des modèles de premiers morceaux ou finales de sonates; on y trouve, dans les secondes reprises, des modulations très-neuves et des motifs très-heureusement reproduits, quoique moins développés que dans les sonates qui ont été faites depuis. En somme, les pièces de Dominique Scarlatti marquent une époque de progrès dans l'exécution et dans la composition instrumentale.

(1) Voyages, tom. I, pag. 174-175 de la traduction française.

PIÈCES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES PAR

DOMINIQUE SCARLATTI.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.

T. d. P (10) 1

OEUVRES CHOISIES de DOMINIQUE SCARLATTI.

Allegro vivace.
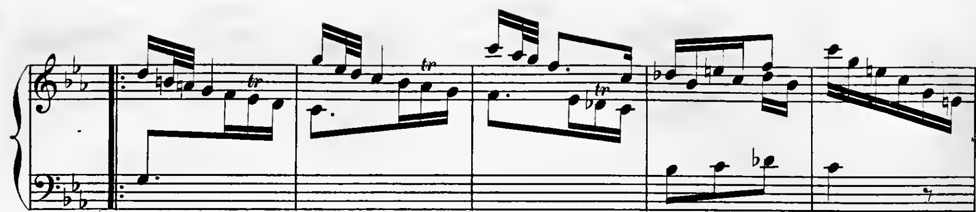
Nº 1.
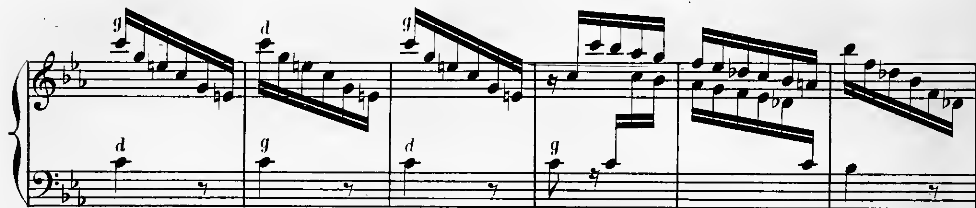
tr tr tr tr tr tr tr
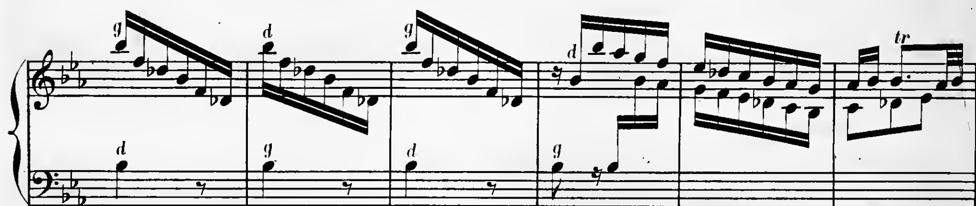
tr tr tr tr tr tr
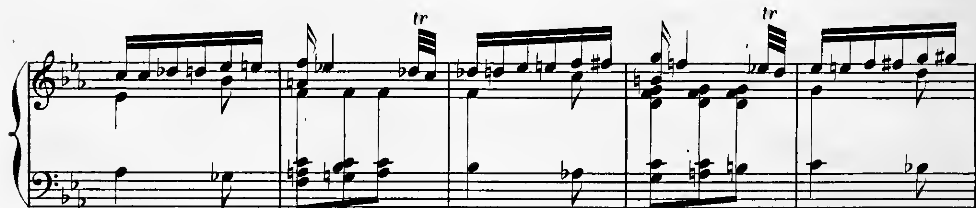
Nº 2.
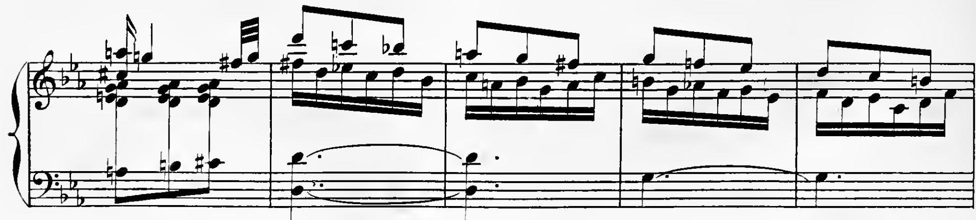
Allegro.
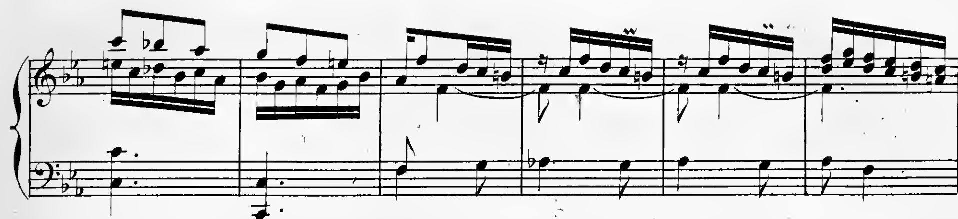

tr
tr
tr
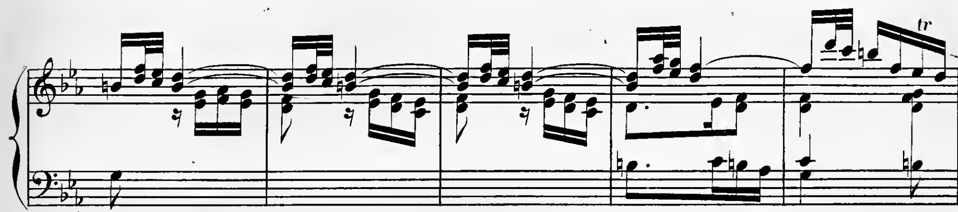

g
d
g
d
g
d
g
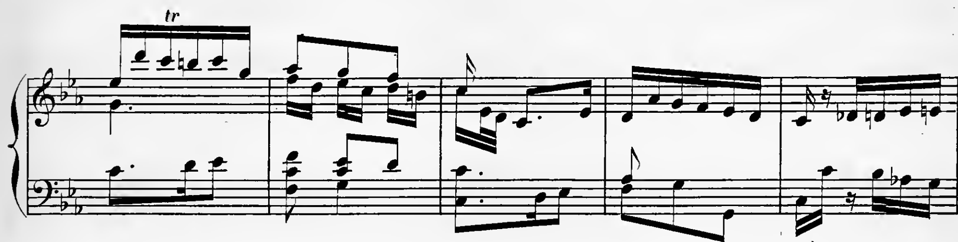

g
d
g
d
d
g
d
g
tr
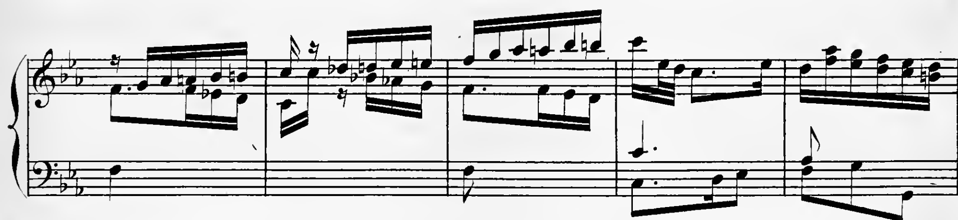

tr
tr
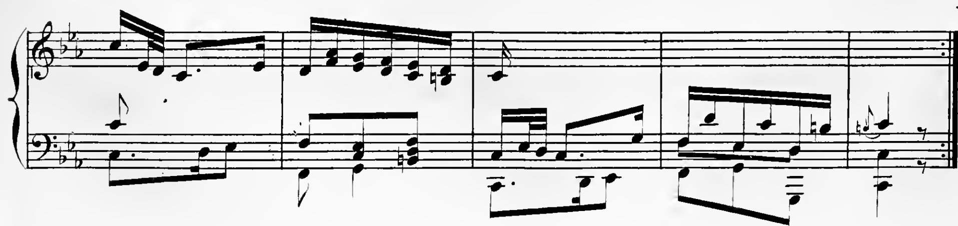





tr
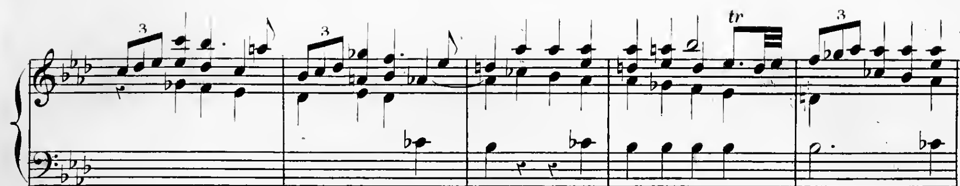

tr
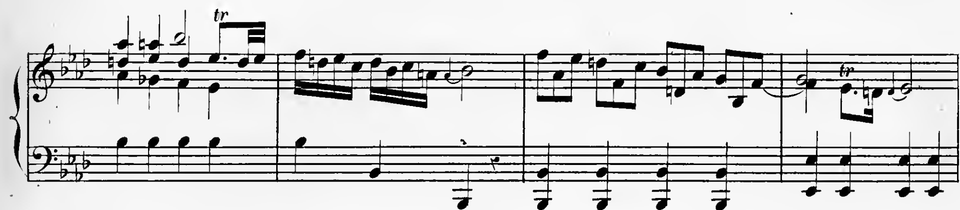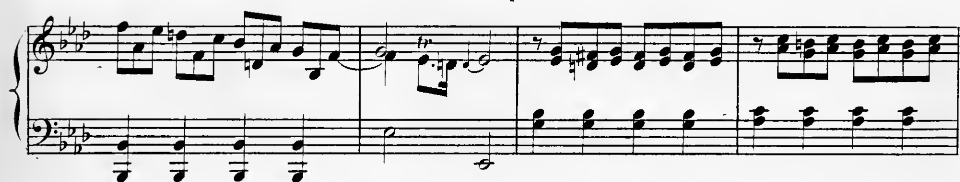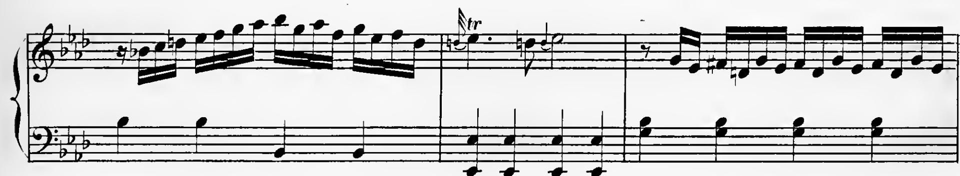




Allegro molto.
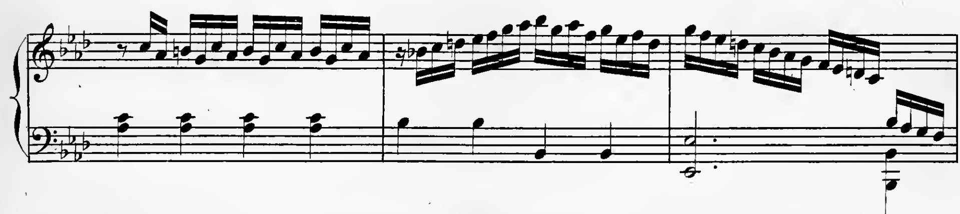
No. 3.
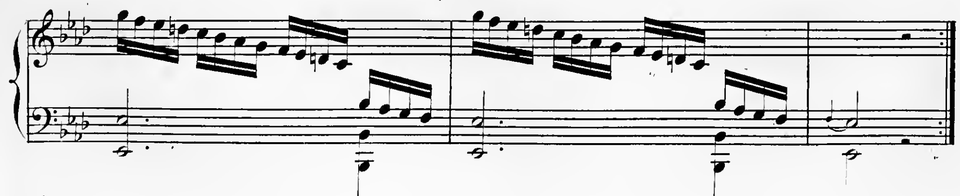

3
tr
3


tr
tr


tr


tr





tr 3 tr

tr 3 tr

tr tr

tr

tr

tr
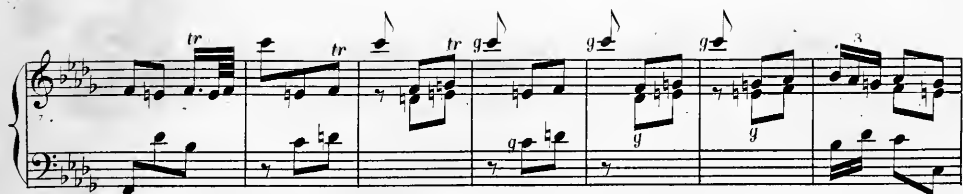
tr
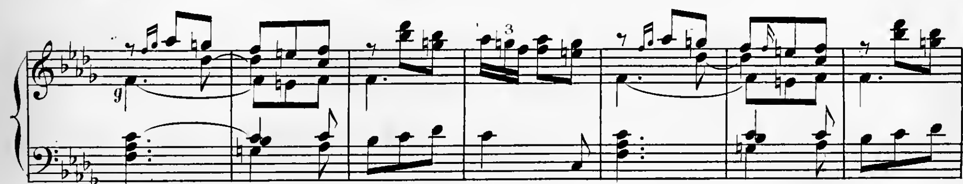
tr
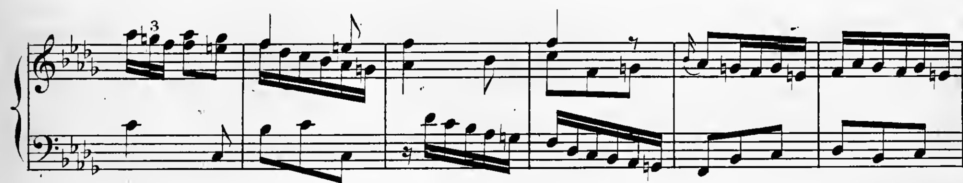
Allegro.
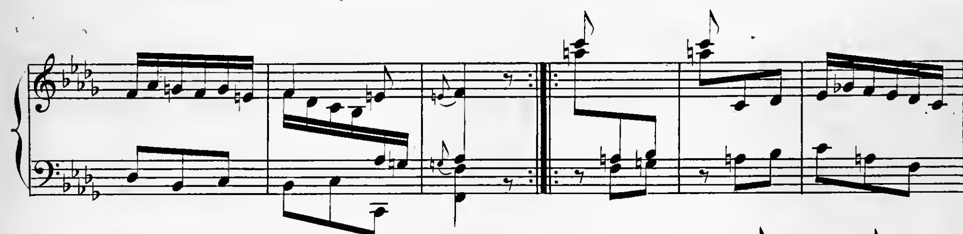
No. 4.
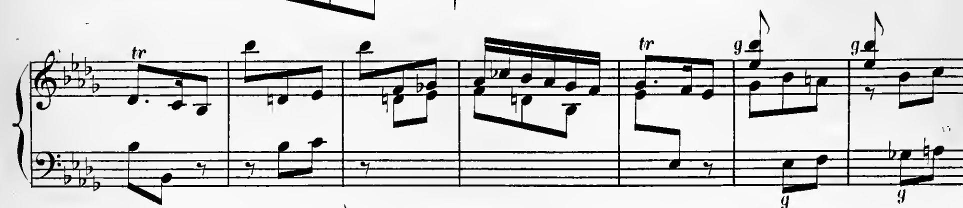
tr tr g g tr tr g g g g g g g tr tr ♮tr ♮tr ♮tr ♮tr tr tr g d g d g d g g 3
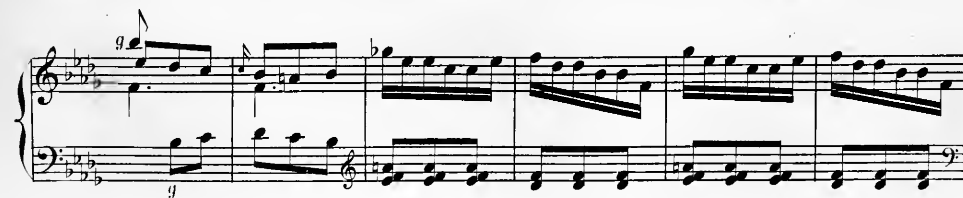

tr
tr
tr
3


3


3




tr
tr



Allegro.

No. 5.

d g d d g d g g d d g d tr
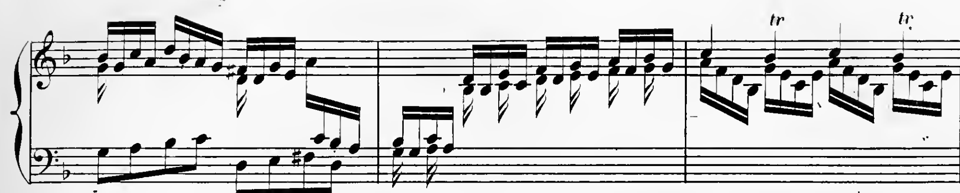
tr
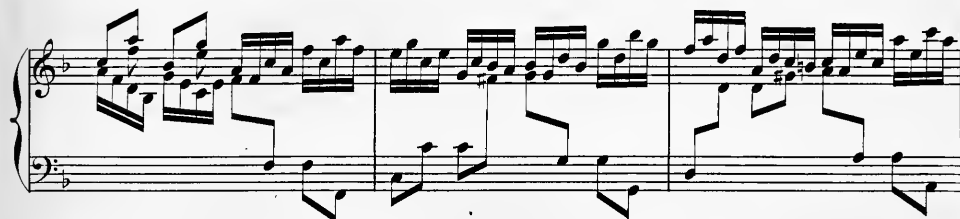
tr
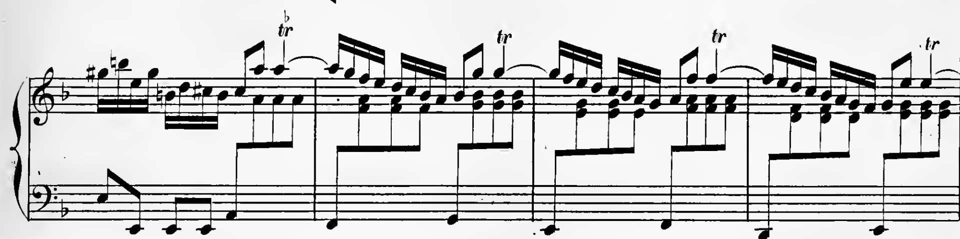
Allegro.
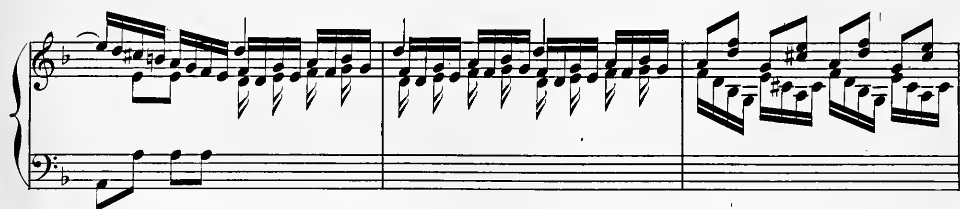
No. 6.
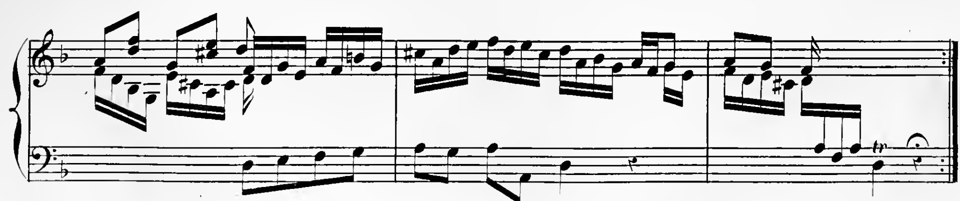
tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr


tr
tr




tr
tr
tr
tr




tr

Presto.

No. 7.

tr

Presto.

No. 8.

tr

tr

tr

Allegro.

Nº 9.

No. 10.

Allegro.

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

d

tr tr tr tr tr

tr tr g tr tr

d

tr

d

tr tr tr

tr tr

tr tr

tr

No. 11.

Allegro.

tr

Presto.

Nº 12.

tr

tr

tr

tr

tr

tr
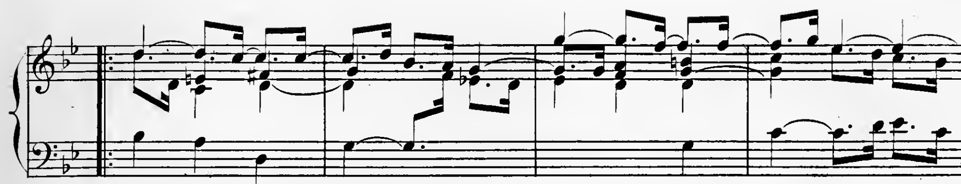
tr
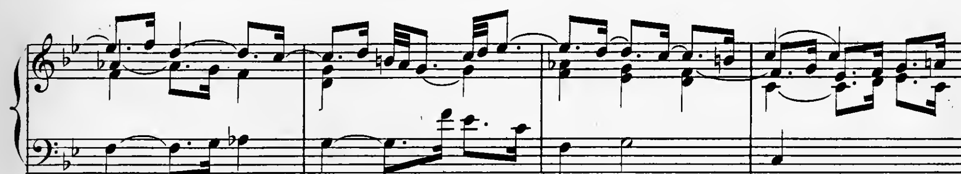
Allegro.
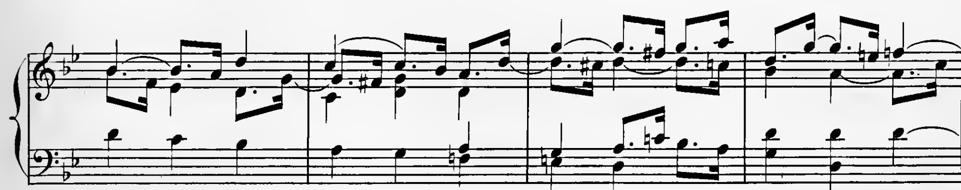
No. 13.
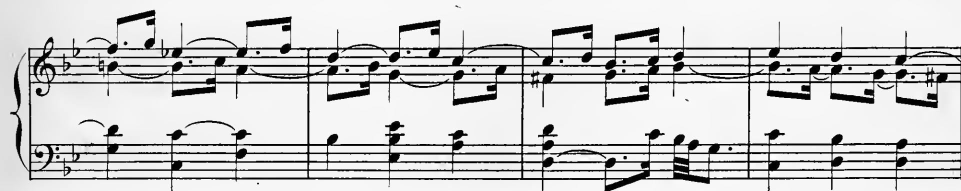
tr

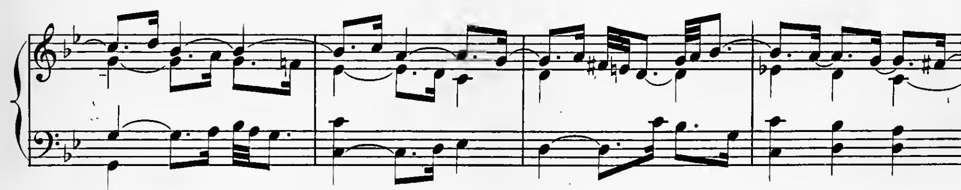
tr

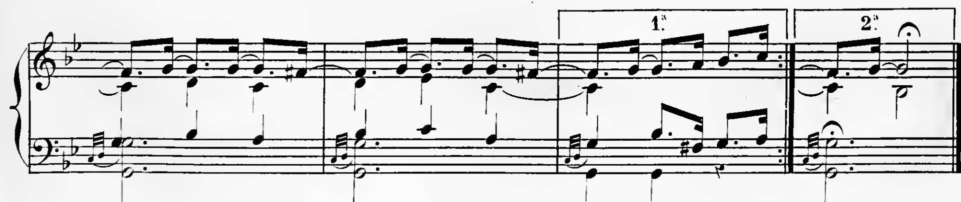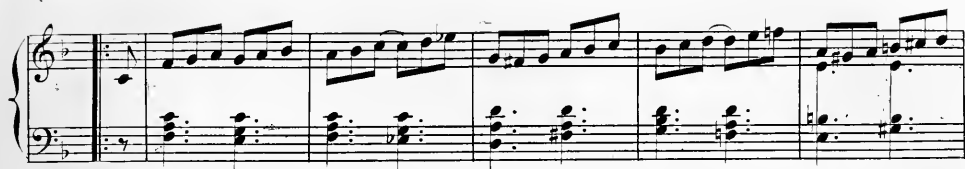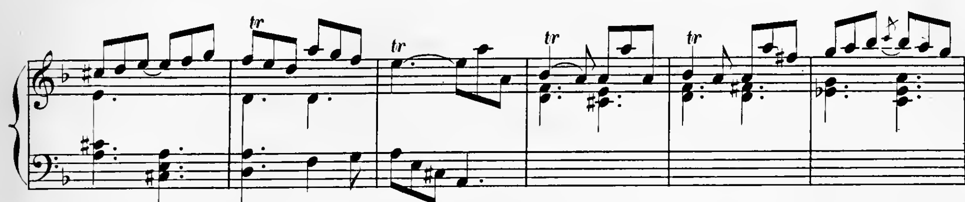











1.ª
2.ª
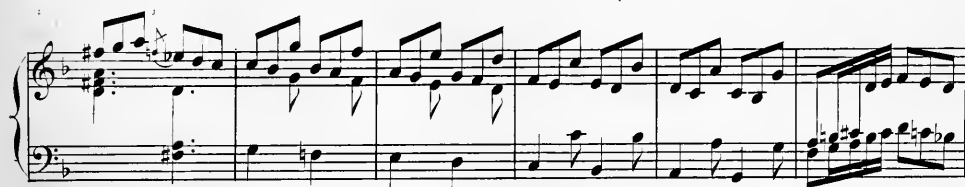
No. 14.
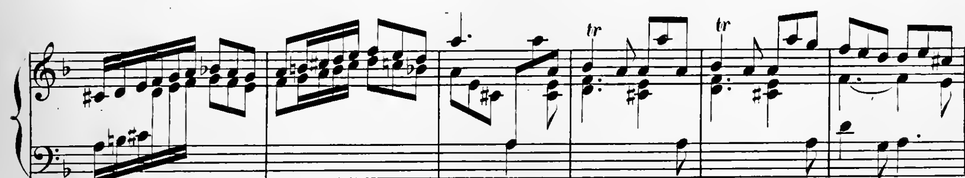
Allegro.
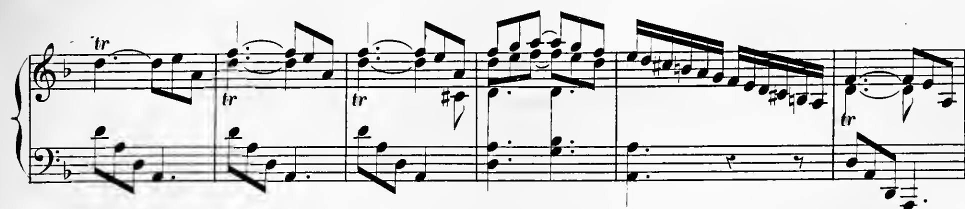
tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr
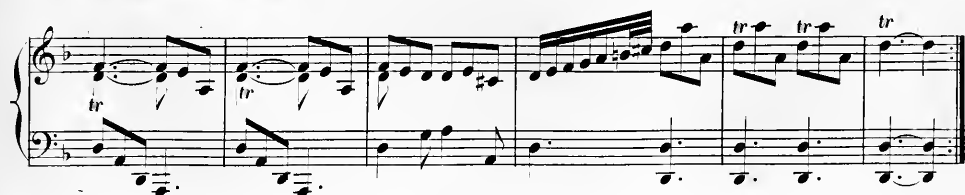



tr
tr
tr
tr




tr
tr


tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr
tr

Presto.

No. 15.

Allegro.

Nº 16.

tr
3
3
3
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

Nº 17.

Allegro.

tr
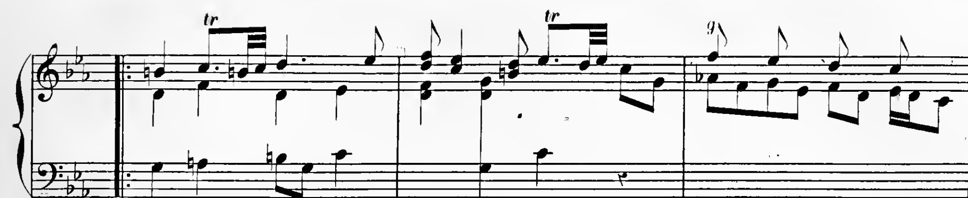
d
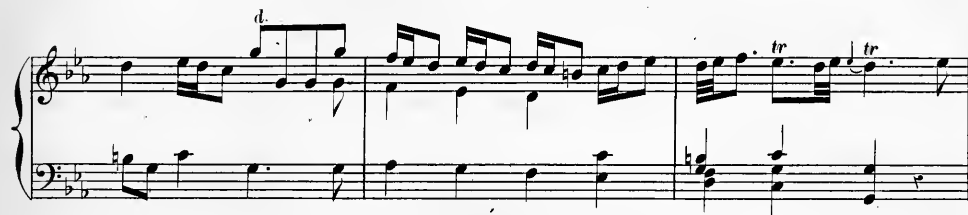
tr tr
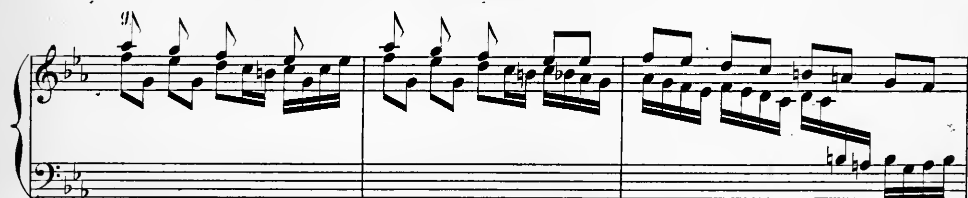
g

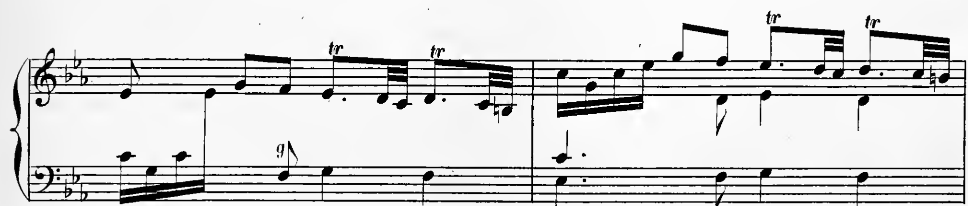
tr tr
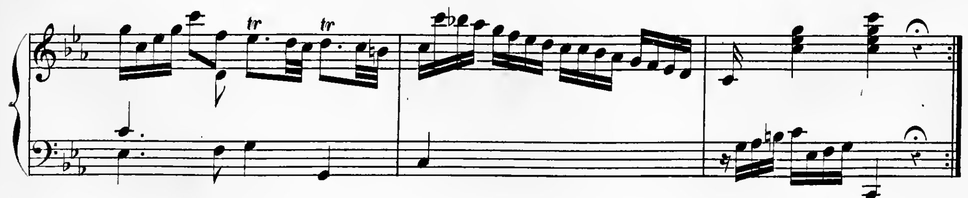
tr tr











Presto.
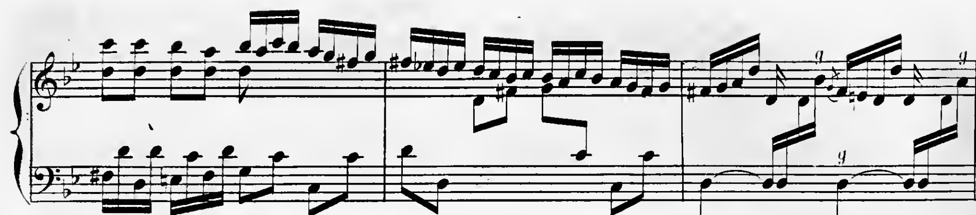
No. 18.
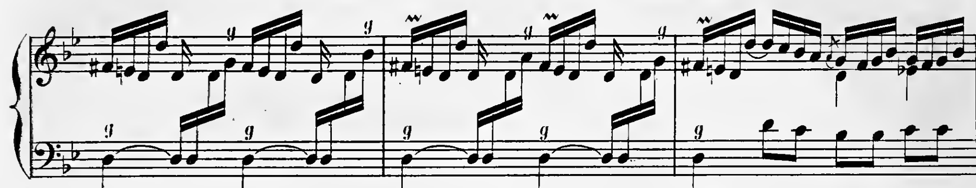
tr tr tr tr
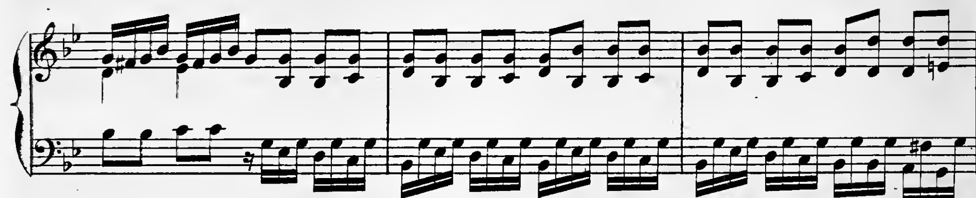
g g g g g g g g g g g g g g g
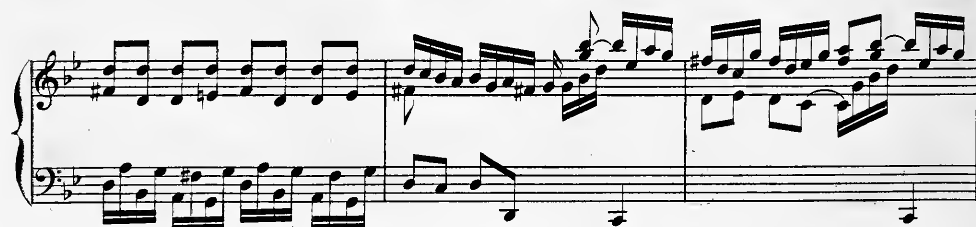
1ª
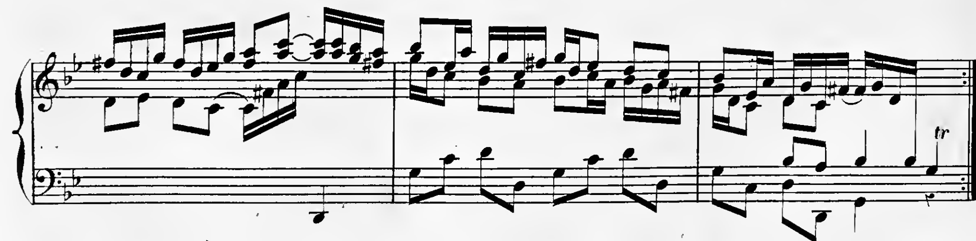
2ª


g
g
g


g
g
g
g
g
g
g
g
g






tr
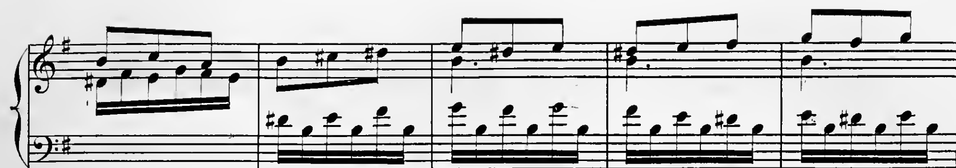
Nº 19.
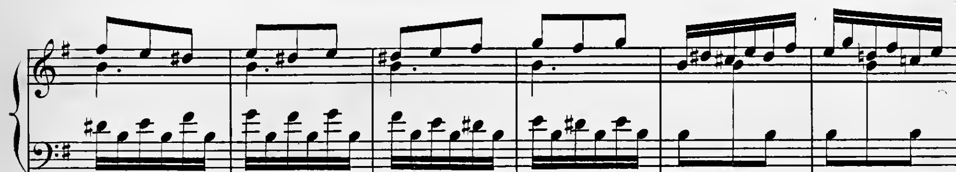
Allegro.
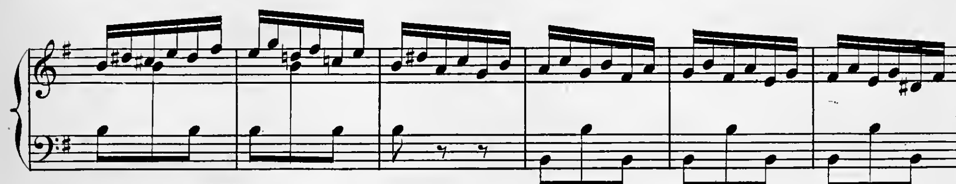
tr
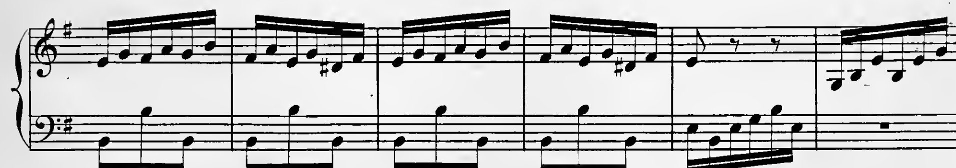
g
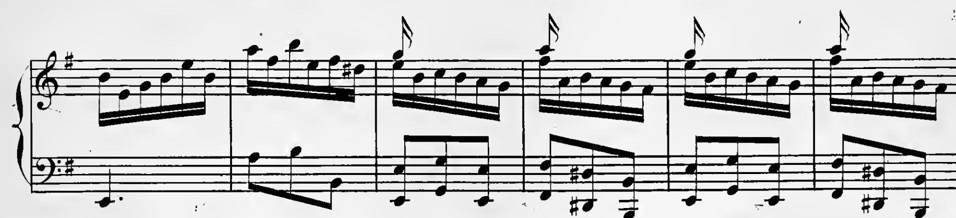
d
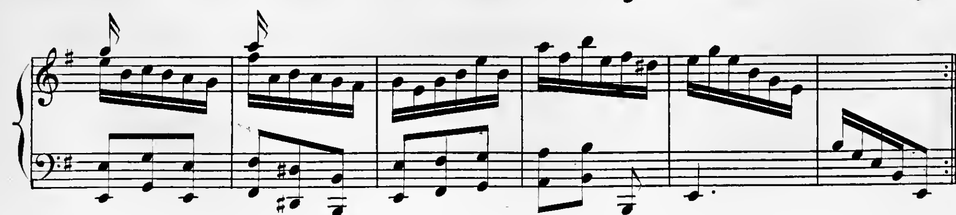












Nº 20.

Presto.

tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr

Presto.

Nº 21.

Presto.

Nº 22.

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

tr

tr

tr

tr tr tr

tr tr

tr

Presto.

No. 23.

d g d tr tr d g d tr tr tr tr tr tr tr tr tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

No. 24.

tr tr

tr

1ª

2ª

d

tr

tr tr

1ª

2ª

Nº 25.

Presto.

tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

tr

Allegro.

Nº 26.

tr

tr

g

g

d

1a 2a

tr g d

tr g d

tr g tr g g

1a 2a

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

J.-N. HUMMEL.

HUMMEL (Jean-Népomucène), célèbre pianiste, compositeur et improvisateur, naquit à Presbourg le 14 novembre 1778. Il était à peine âgé de quatre ans, lorsque son père, Joseph Hummel, qui était alors professeur de musique à l'institution militaire de Wartberg (1), lui donna les premières leçons de musique et de violon. Un an après, le jeune Hummel commença l'étude du piano : dès lors ses progrès furent rapides et firent pressentir la carrière brillante qu'il devait parcourir.

L'établissement de Wartberg ayant été supprimé par Joseph II, Joseph Hummel alla se fixer à Vienne avec son fils, et obtint l'emploi de chef d'orchestre au théâtre dirigé par Schikaneder. Bien qu'il ne fût âgé que de sept ans, le fils de Hummel fixait déjà l'attention des artistes les plus distingués, et Mozart lui-même, charmé de son talent précoce, consentit à se charger de son éducation musicale. Le jeune élève profita de cette inappréciable instruction, et fit, en deux années, des progrès qui tenaient du prodige. Sa première apparition en public eut lieu à Dresde en 1787, dans un concert donné par Mozart. Hummel visita ensuite avec son père les principales villes de l'Allemagne, du Danemark, de l'Écosse et de l'Angleterre : à Édimbourg, le pianiste enfant obtint un succès d'enthousiasme. — Après avoir passé les années 1791 et 1792 à Londres, où il profita des leçons de Clementi, Hummel retourna à Vienne. Il était âgé de quinze ans, et son exécution pouvait être déjà considérée comme la plus correcte et la plus brillante de l'école allemande; cependant ses études redevinrent plus sérieuses qu'auparavant. « Son père, homme sévère à l'excès, exigeait de lui un travail « sans relâche; longtemps après on a vu Hummel, homme fait et artiste déjà célèbre, soumis encore à cette « volonté sous laquelle il avait plié pendant plus de vingt ans (2). »

L'époque de son retour à Vienne fut marquée par des études de composition dont il n'avait eu jusqu'alors que de légères notions; il devint élève d'Albrechtsberger pour l'harmonie, l'accompagnement et le contrepoint; puis il se lia d'amitié avec Salieri, qui lui donna d'utiles conseils pour le chant et le style dramatique.

Le prince Nicolas Esterhazy, à son retour de Londres, en 1803, et le baron de Braun, directeur du théâtre impérial, lui firent en même temps des propositions pour se l'attacher. Hummel préféra le service du prince, grand amateur de musique d'église, et il composa une messe qui obtint l'approbation de Haydn. Peu d'années après, le prince Esterhazy et plusieurs autres nobles, ayant été chargés de la direction du théâtre impérial, Hummel se fit connaître par quelques compositions dramatiques, et plusieurs de ses opéras furent favorablement accueillis. Cet artiste éminent était parvenu à l'âge de vingt-huit ans; ses ouvrages, particulièrement sa musique instrumentale, et son beau talent d'exécution l'avaient déjà rendu célèbre en Allemagne; cependant son nom était absolument inconnu en France, lorsqu'en 1806 Cherubini rapporta de Vienne sa grande

(1) Bourg de Hongrie, à cinq lieues de Presbourg.
(2) Fétis, *Biogr. univ. des musiciens*, première édition.

fantaisie (en *mi* bémol, œuvre 18), qui fut exécutée au concours du Conservatoire de la même année : ce fut le premier morceau de Hummel qu'on entendit à Paris. Il ne fut compris que par les artistes ; mais ce succès suffit pour établir la réputation du compositeur, et dès ce moment ses ouvrages furent recherchés par tous les pianistes. En 1811 Hummel quitta le service du prince Estherazy, et, jusqu'en 1816, il n'eut pas d'autre occupation que celle de professeur de piano à Vienne. En cette dernière année il visita Berlin, Leipzig et quelques autres villes : partout les amateurs l'accueillirent avec enthousiasme et le proclamèrent le premier pianiste de l'époque. Au mois d'octobre 1810, la place de maître de chapelle du duc de Wurtemberg lui fut offerte, et il l'accepta. Deux ans après il fut appelé à remplir les mêmes fonctions à la cour de Weimar, et il devint le professeur de piano de la grande-duchesse. Hummel fit ensuite divers voyages ; il visita Pétersbourg, Moscou, Paris, Londres, Varsovie et plusieurs autres villes; puis il passa plusieurs années à Weimar dans de paisibles occupations. Ce grand musicien a cessé de vivre le 17 octobre 1837, à l'âge de cinquante-neuf ans.

« Il y a eu dans Hummel, dit M. Fétis, trois artistes différents : l'exécutant, l'improvisateur, le compositeur : tous trois ont été doués de talents d'un ordre très-élevé. Dans l'exécution, continuant l'école de Mozart et celle de Clementi, il fonda lui-même une école allemande nouvelle où se sont formés et modifiés divers artistes devenus célèbres. L'époque de Hummel parmi les pianistes allemands est une époque de véritable progrès et de transformation. On a été depuis lors plus loin que lui dans la difficulté vaincue ; l'augmentation sensible de la puissance sonore du piano, dans des temps postérieurs à ses études, a jeté quelques grands pianistes dans la recherche du développement de cette puissance, » — mais en l'exagérant ils ont remplacé l'effet par le bruit; et l'abus excessif de la pédale, comme son emploi intempestif et barbare, ont achevé le désordre. — « Nul n'a été plus loin que Hummel dans la pureté, la régularité, la correction du jeu; dans le moelleux du toucher, dans l'expression et dans le coloris. Son exécution était moins le produit du désir de déployer une habileté prodigieuse, que d'exprimer une pensée constamment musicale. Cette pensée, toujours complète, se manifestait sous ses mains avec tous les avantages qui pouvaient y ajouter de la grâce, de la finesse, de la profondeur et de l'expression. »

« Dans l'improvisation, Hummel a porté si loin l'art de fixer des idées fugitives, de les régulariser, et de donner de l'ordre à la spontanéité de l'inspiration, qu'à l'exception de certains traits inattendus, hasards heureux d'un beau génie se livrant à ses inspirations, il semblait exécuter des compositions méditées, plutôt que de véritables improvisations. Et pourtant il ne faut pas croire que de choses si bien conduites, d'idées si régulièrement développées, il résultât de la froideur ; non, il y avait tant de bonheur dans la production des pensées, tant de charme dans la manière dont elles s'enchaînaient, tant d'élégance dans les détails, que l'auditoire était toujours saisi d'un sentiment d'admiration en écoutant ces belles improvisations. »

« Des productions très-remarquables, surtout dans la musique instrumentale, ont placé Hummel au rang des compositeurs les plus distingués du dix-neuvième siècle : on ne peut douter même que sa renommée eût eu plus d'éclat encore s'il n'avait été le contemporain de Beethoven. Si l'on considère avec attention ses beaux ouvrages, on y trouve un mérite si élevé qu'on est forcé de les placer plus haut encore qu'ils ne sont, en général, dans l'opinion publique (1). »

Cette belle appréciation du triple talent de Hummel sera, dans l'avenir et dès à présent même, consultée par des pianistes qui n'auront point eu le bonheur de l'entendre : elle pourra leur donner une idée du mérite de ce grand musicien. Comme M. Fétis, j'ai eu l'avantage de connaître Hummel ; il m'honorait de son amitié, et je le voyais chaque jour pendant qu'il était à Paris. Je ne saurais exprimer combien j'ai éprouvé de plaisir, soit en l'entendant improviser, soit en l'entendant exécuter ses belles compositions. Il y avait dans son jeu un charme ravissant; son style avait une grâce, une élégance dont malheureusement on semble avoir perdu le

(1) Fétis, *Biogr. univ. des musiciens*, première édition.

sentiment; une école excentrique et qui se disait progressive a presque anéanti la tradition de cette manière si pure, si noble et en même temps si simple des Dussek, des Cramer, des Field et des Hummel. On a voulu donner au piano la puissance et l'effet de l'orchestre : on a oublié que les moyens physiques lui manquaient pour obtenir ce qu'on cherchait, cet instrument n'ayant pas la diversité des timbres de l'orchestre, et ne possédant point la faculté de soutenir et de graduer les sons. Il faut dire, toutefois, que cette maladie de l'*effet* qui, il y a vingt à trente ans, tourmentait compositeurs et instrumentistes, s'est un peu calmée, du moins chez les derniers; je crois pouvoir assurer que cela vient du retour de plus en plus marqué vers la musique de chambre des grands maîtres; car on aura reconnu, sans doute, qu'il était impossible de jouer un trio, un quatuor de Mozart ou même de Beethoven, comme on jouait, à l'époque dont je viens de parler, certaines grandes fantaisies ou certaines variations dites *de bravoure*. Que si l'on voulait nous taxer d'exagération, nous dirions que nous avons vu, dans les concerts publics, des pianistes en renom casser non-seulement les cordes d'un piano à queue qui ne pouvait résister à leur frénésie, mais encore les marteaux : j'ai été plusieurs fois témoin de ce fait dans les salons de M. Pape, et chez d'autres facteurs. Que l'on veuille bien d'ailleurs se rappeler qu'alors l'exagération et la déraison allaient de pair en toutes choses; c'était l'époque où le plus mince écolier prétendait faire mieux que Racine en poésie : on sait comment les jeunes romantiques de mil huit cent trente traitaient l'illustre auteur d'*Athalie!* C'est alors qu'on a imaginé de composer des opéras où la petite flûte, les trompettes, les cors, les cornets à pistons, les trombones, l'ophicléide, le tambour militaire, les cymbales, la grosse caisse, font presque constamment un vacarme étourdissant; c'est alors qu'on a cru que le bruit était la même chose que l'effet, et que cet effet (toujours selon les novateurs) pouvait tenir lieu de l'idée, de l'inspiration!

Lorsque, en 1825, Hummel vint visiter Paris pour la première fois, les virtuoses jouaient encore en public ses compositions avec orchestre, mais ils ne les jouaient pas toujours bien. Je me rappelle qu'un soir étant au Théâtre-Italien auprès du grand artiste, pendant qu'un pianiste à la mode exécutait un de ses concertos ou un de ses rondeaux, au moment où le virtuose se permettait quelques broderies de sa façon, Hummel, se tournant vers moi, me dit : « Je n'aime pas qu'on ajoute rien à ma musique : j'y mets ce qu'il faut. » — Quelques années après vint la fameuse époque dite des romantiques; ceux-ci commencèrent à témoigner leur peu de respect pour les œuvres de Hummel, et ne traitèrent pas mieux Mozart et Haydn. Les compositions de ces maîtres étaient bonnes, disaient-ils, pour leur temps; mais le temps avait marché. — Oui, il avait marché à reculons. — Enfin, les concertos, fantaisies et rondeaux de Hummel furent mis de côté, et les pianistes ne firent plus entendre ces majestueuses compositions avec orchestre. Les romantiques voulurent bien excepter de leur ostracisme le concerto en *fa* mineur de Weber et le concerto en *sol* mineur de Mendelssohn : ils nous en donnèrent jusqu'à satiété; toutefois il faut leur en savoir gré; car, entre le romantisme de Weber et de Mendelssohn et celui des propagateurs des nouvelles doctrines, il n'y a pas à balancer.

Parmi les plus belles compositions de Hummel pour le piano, on remarque : son grand septuor en *ré* mineur, œuvre 74; son septuor militaire, œuvre 114; son quintette, œuvre 87; ses concertos, œuvres 85, 89, 110 et 113; ses rondeaux avec orchestre, œuvres 56, 98 et 127; sa fantaisie avec orchestre : *le Cor enchanté d'Obéron*, œuvre 116; sa grande fantaisie pour piano seul, œuvre 18; ses sonates, œuvres 13, 20, 81 et 106; sa grande sonate à quatre mains, œuvre 92; ses trios, œuvres 12 et 83; et ses grandes études, œuvre 125. — Les airs variés, œuvres 8, 9, 10, 15 et 75; *la belle Capricieuse polonaise*, œuvre 55; les grands rondeaux-valses, œuvre 103; *les Bagatelles*, œuvre 107, les rondeaux œuvres 19 et 109, et l'air russe varié pour piano, flûte et violoncelle, sont, dans leur genre, des compositions d'une grande valeur.

Je n'entreprendrai point de faire une analyse détaillée de chacun de ces beaux ouvrages : cela me mènerait beaucoup trop loin. Les quelques lignes de M. Fétis que j'ai citées, par lesquelles il apprécie le talent de Hummel comme compositeur, suffisent pour caractériser son mérite; j'ajouterai seulement qu'ayant étudié longtemps les œuvres de ce grand artiste, il m'a semblé que, dans l'art de développer une seconde reprise au

moyen d'une idée principale ; dans ce travail serré et logique où tout marche naturellement et sans embarras, avec une richesse constante et une progression d'effet soutenue, Hummel ne peut être comparé qu'à Haydn et à Mozart.

Les compositions de cet artiste célèbre se divisent de la manière suivante : I. Musique dramatique. 1° *Le Vicende d'amore*, opéra bouffe en 2 actes. — 2° *Mathilde de Guise*, opéra en 3 actes (texte allemand et italien), œuvre 100. La partition réduite pour le piano a été gravée à Leipzig, chez Peters. — 3° *Das Haus ist zu verkaufen* (Maison à vendre), en 1 acte. — 4° *Die Rückfahrt des Kaisers* (le Retour de l'Empereur), en 1 acte. — 5° *Éloge de l'amitié,* cantate avec chœurs. — 6° *Diana ed Endimione,* cantate italienne avec orchestre. — 7° *Hélène et Pâris,* ballet. — 8° *Sapho de Mytilène*, idem. — 9° *Le Tableau parlant*, idem. — 10° *L'Anneau magique,* pantomime, avec chant et danses. — 11° *Le Combat magique*, idem. — II. Musique d'église. — 12° Messe à 4 voix, orchestre et orgue (en *si* bémol), op. 77. — 13° Deuxième messe à 4 voix, orchestre et orgue (en *mi* bémol), op. 80. — 14° Troisième messe solennelle à 4 voix, orchestre et orgue (en *ré*), op. 111. — 15° Graduel (*Quodquod in orbe*), à 4 voix, orchestre et orgue, op. 88, n° 1. — 16° Offertoire (*Alma Virgo*), pour soprano solo, chœur, orchestre et orgue, op. 88, n° 2. — III. Musique instrumentale. — 17° Ouverture à grand orchestre (en *si* bémol), op. 101. — 18° Trois quatuors pour 2 violons, viole et violoncelle, op. 30. — 19° Grande sérénade pour piano, violon, guitare, clarinette (ou flûte) et basson (ou violoncelle), n° 1, op. 63. — 20° *Idem*, n° 2, op. 66. — 21° Grand septuor (en *ré* mineur), pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contrebasse, op. 74. Ce septuor a été arrangé, par l'auteur, en quintette, pour piano, violon, viole, violoncelle et contrebasse. — 22° Grand quintette (en *mi* bémol mineur), pour piano, violon, viole, violoncelle et contrebasse, op. 87. — 23° Grand septuor militaire (en *ut*), pour piano, flûte, violon, clarinette, trompette et contrebasse, op. 114. Le même, arrangé, par l'auteur, en quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. — 24° Concerto pour piano et violon (en *sol*), op. 17. — 25° Concerto (en *ut*) pour piano et orchestre, op. 33. — 26° Concerto facile (en *sol*), pour piano, avec quatuor ou orchestre, op. 73. — 27° Concerto (en *la* mineur), pour piano et orchestre, op. 85. — 28° Concerto (en *si* mineur), *idem*, op. 89. — 29° *Les Adieux*, concerto (en *mi*), *idem,* op. 110. — 30° Concerto (en *la* bémol), *idem*, op. 113. — 31° Rondeaux brillants pour piano et orchestre : op. 56 (en *la*); op. 98 (en *si* bémol); op. 117 (en *ré*), Rondeau de société; op. 127 (en *fa*), *le Retour de Londres*. — 32° *Thèmes variés pour piano avec orchestre*, op. 97 et 115. — 33° *Le Cor enchanté d'Oberon*, grande fantaisie (en *mi*), pour piano et orchestre, op. 116. — 34° *Trios pour piano, violon et violoncelle :* op. 12, 22, 25, 65, 83 et 96. — 35° Adagio, variations et rondo sur un thème russe, pour piano, flûte et violoncelle, op. 78. — 36° Trois sonates pour piano et violon, op. 2; la troisième est pour piano et alto ; sonate pour piano et violon, op. 5; sonate pour piano et violon, op. 25; une sonate pour piano et violon, op. 37. — 37° *Sonates pour piano et flûte ou violon :* op. 28, 50, 64. — 38° Sonate pour piano et violoncelle, op. 104. — 39° *Sonates pour piano à quatre mains :* op. 51, sonate ou divertissement; op. 92, grande sonate (en *la* bémol). — 40° Variations pour piano à quatre mains avec deux cors, *ad libitum*. — 41° *Sonates pour piano seul :* op. 13, 20, 38, 81, 106. — 42° *Pièces diverses pour piano seul :* 3 Fugues, op. 7; Caprices, op. 49; Préludes, op. 67; 6 Bagatelles, op. 107. — 43° *Rondeaux pour piano seul*, : 11, 19, 55, 103, 105, 109, 121, 122. — 44° *Fantaisies* : op. 18, 123, 124. — 45° *Variations pour piano seul :* op. 8, Chanson nationale autrichienne; op. 9, Thème des *Deux Journées*, de Cherubini ; op. 10, *God save the King ;* op. 15, Thème des *Deux petits Savoyards*, de Dalayrac; op. 21, Chanson hollandaise; op. 34, 3 Thèmes variés : *la Sentinelle; Partant pour la Syrie;* Thème de *l'Enlèvement au sérail*, de Mozart; op. 40, Marche de *Cendrillon*, de Nicolo; op. 57, Thème d'*Armide*, de Gluck; op. 75, Var. sur l'air anglais *Pretty Polly* (la belle Marie); op. 76, Thème original; — 46° Variations pour le hautbois, avec accompagnement d'orchestre ou piano. — 47° Méthode complète théorique et pratique pour le piano. Voici ce qu'en dit M. Fétis : « Hummel est le premier auteur d'ouvrages de ce genre, qui a exposé un système rationnel du

doigter, en ramenant toutes les difficultés de cette partie de l'exécution à quelques lois générales concernant le passage du pouce sous un doigt et d'un doigt sous le pouce. »

Environ trente numéros ne figurent point dans la liste que je viens de donner des œuvres de Hummel ; je dois, à ce sujet, faire les observations suivantes : Une partie de ces numéros se rapporte à des recueils de danses, à des arrangements de ballets, ou, enfin, à des ouvrages sans aucune importance ; d'autres me sont inconnus et sont peut-être restés inédits. Cela peut bien être, si l'on fait attention que, de tout ce que Hummel a écrit pour le théâtre, l'opéra *Mathilde de Guise* seulement a été publié. J'ai indiqué les numéros de tous les trios qui ont été gravés ; mais, pour éviter qu'ils puissent donner à quelques personnes une fausse idée du talent de ce grand musicien, je dois prévenir que les connaisseurs n'estiment guère que le premier en *mi* bémol, œuvre 12. Les trios œuvres 22, 35 et 65 sont petits ; les deux œuvres 93 et 96 sont loin de valoir l'œuvre 12 ; quant au trio en *mi*, œuvre 83, les idées en sont belles et grandes, il est savamment écrit, mais peut-être le piano y est-il traité un peu trop en *solo*, surtout dans le finale. Excepté l'œuvre 50, sonate pour piano et flûte, petite mais jolie, les autres pour les mêmes instruments, ou pour piano et violon, ou enfin pour piano et alto, ne sont point dignes de ce grand compositeur. La sonate œuvre 104, pour piano et violoncelle, n'est point à la hauteur des beaux ouvrages de Hummel ; on peut en dire autant des trois airs variés, œuvre 34, du thème original varié, œuvre 76, et du rondeau de société avec orchestre, œuvre 117. Bien que dans ce dernier œuvre tout ce qui constitue la facture soit remarquable, il est à regretter que le motif principal soit petit, ainsi que quelques-uns des passages.

VARIATIONS

pour le

CLAVECIN ou PIANO-FORTE,

sur une

Chanson nationale Autrichienne,

DÉDIÉES

à M.r le B.on Ch. Aug.te de **LICHTENSTEIN**

PAR

J. N. HUMMEL.

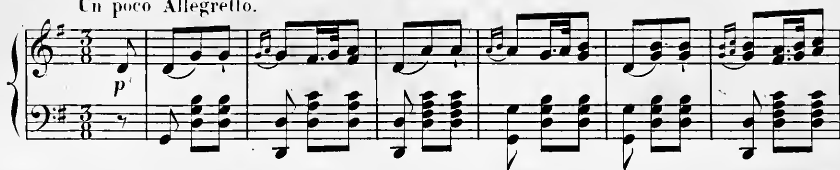
Oeuvre 8.
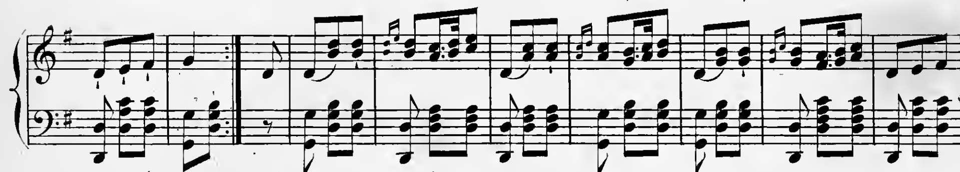
PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1861.
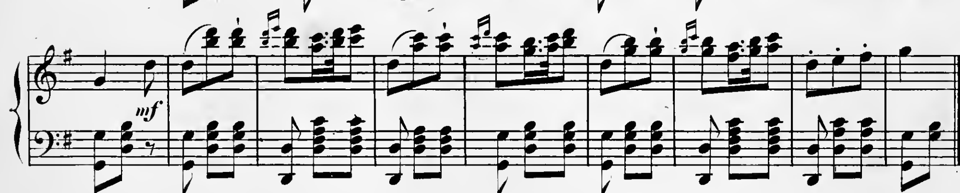
J. N. HUMMEL, Op. 8. Chanson nationale Autrichienne variée.

Un poco Allegretto.

TEMA.
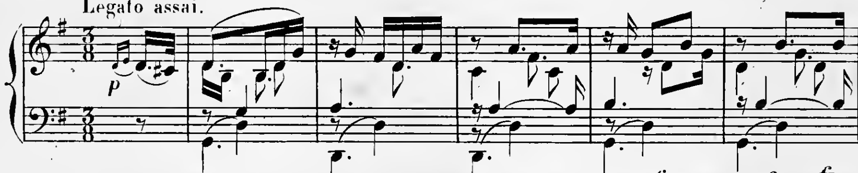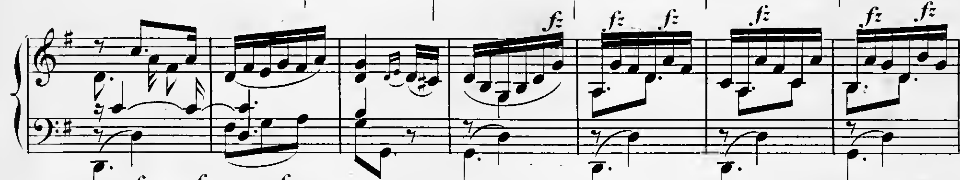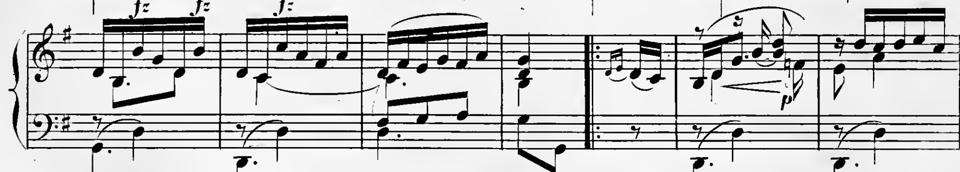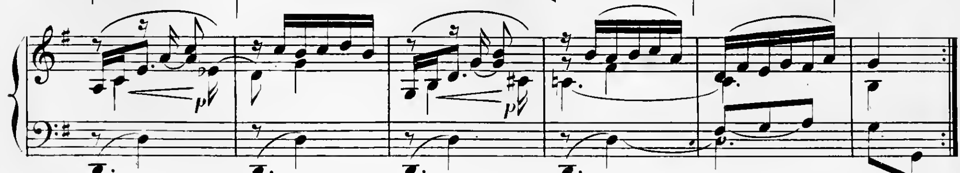






Legato assai.

Var. 1.









Var. 2ª

mf *Legato.*

f *p* *f* *p*

f *p* *f*

Var. 3ª

p *rinf.* *rinf.* *p*

rinf. *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

Var. 4.

Var. 5.

Sostenuto.

Var. 6.

p *Cresc.*

p *mf*

f

p

f *f*

Var. 7.

mf

Var. 8.

Dolce.

p

p

f

f

fz

fz

fz

1a

2a

Var. 9a

f

Var. 10a
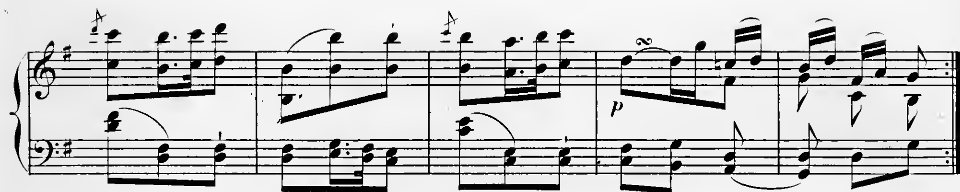
fp
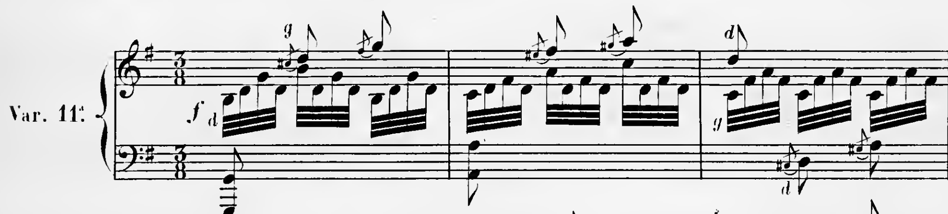
fp
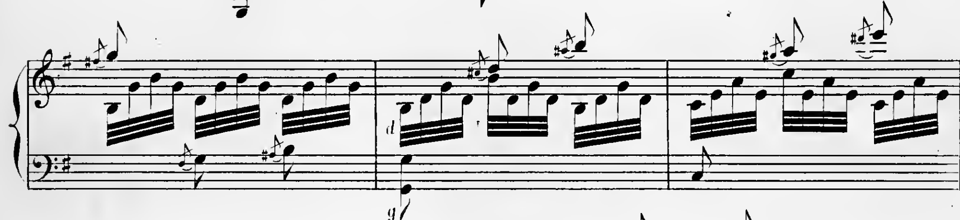
fp
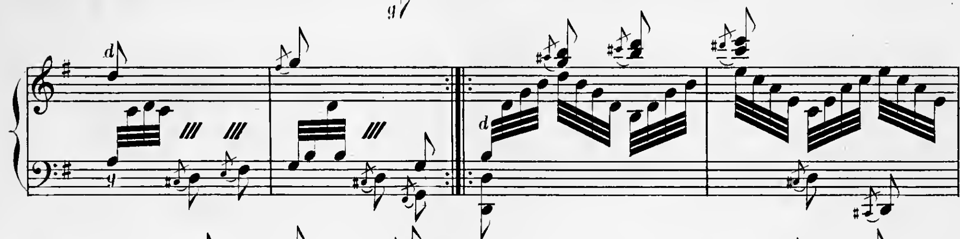
f
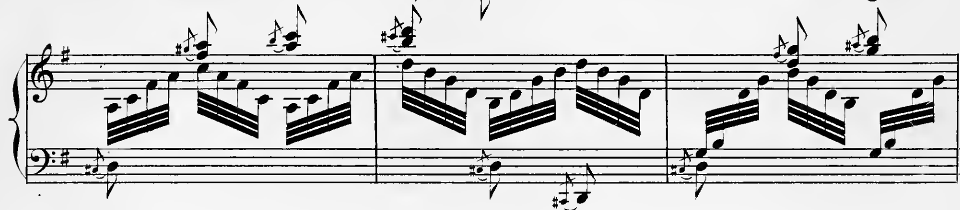
La 2da volta Piano.
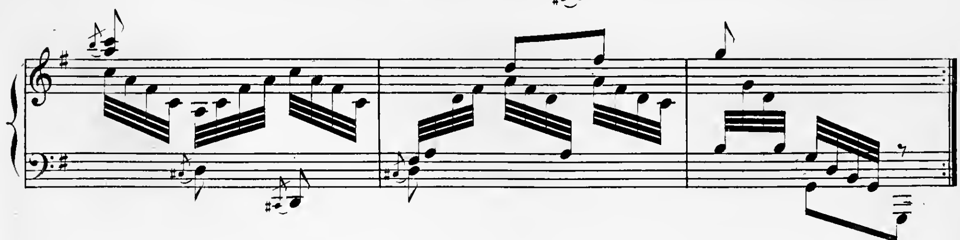

p


Var. 11.
f









Var. 12.ª

p

p

mf

p

Var. 13.ª

f

1ª

2ª

1ª

2ª

ff

CODA.

Più lento.

Tempo 1º

Cresc.

fp

fp

Cresc.

f

f

p

p

Cresc.

p

Cresc.

p

p

ff

FINE.

VARIATIONS

pour le

CLAVECIN ou PIANO-FORTE,

SUR LA MARCHE DE L'OPÉRA DE CHERUBINI:

LES DEUX JOURNÉES,

COMPOSÉES PAR

J. N. HUMMEL.

Oeuvre 9.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1861

T. d. P. (16) 2

All.° moderato.

TEMA.

tr

pp

tr

tr

tr

Var. 1e.

Legato assai.

p

fp

p

ten. ten.

Cresc.

1a

2a

mf

Legato.

p

Cresc.

p

Cresc.

Decresc.

p Dol.

Cresc. f p

Cresc. f p

Sotto voce.

Var. 2a

Sotto voce

tr fp fz p

mf Dol mf

p tr tr tr tr

tr Cresc. p Decresc.

Var. 3ª

fz p p fz fz fz p p pp mf f f

p Dol. Cresc. fp f f

Var. 4ª

p ten fp fp fp fp fp f f p

calando. *Dol.* tr *mf Scherzante.* *mf*

Decrescendo. *p* tr

Var. 5ª *p* *Sempre legato.* tr

1ª 2ª *f*

f

p *PP* *Legato assai.*

p *Cresc.* *p*

Var. 6a

mf p f 3 p

Cresc. f 1a p

2a p f p Rinf. p

p Mezza voce.

Cresc. f f

1a 2a p pp pp

tr tr Cres - cen - do. f ff ff

VARIATIONS

pour le

PIANO-FORTE,

sur l'air national Anglais

GOD SAVE THE KING,

PAR

J. N. HUMMEL.

Oeuvre 10.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1861.

Allegretto.

TEMA.

f

p

f

Dol.

p

Piano e legato.

Var. 1re

p

fp

rfz

p

Cresc.

p

Cresc.

p

f

p

p

Var. 2ª

sf *p* *Dol.* *p* *Cresc.* *p* *Cresc.* *p* *Cresc.* *ff* *p* *f* *p* *Cresc.* *Calando.* *p* *mf*

Sempre Legato.

Var. 3ª

p *cresc* *p* tr *ff* *sf* tr *sf* tr *p* *p* tr

Var. 4ª

mf

p

f

p

Cresc.

f

p

Cresc.

Var. 5a

p *p* *sf* *sf* *sf*

Legato. *sf*

p

sf

Moderato.

Var. 6a

ff *p*

Scherzando.

ff

p

p

rf

ff

p

sf

p

ff

CODA.

ff

Dim.

tr

tr

p

Fine.

VARIATIONS

pour le

PIANO-FORTE,

sur une Chansonnette de l'Opéra de DALAYRAC:

LES DEUX PETITS SAVOYARDS,

DÉDIÉES À MADEMOISELLE

CHRISTINE EIGENSATZ,

PAR

J. N. HUMMEL.

Oeuvre 15.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1861.

T. d. P. (16) 4

Un poco Allegretto.

TEMA.

p f p 1a 2a

rfz p

1a 2a

Var. 1e

p

1a 2a

Cresc. p

p

p
Cre
scen
do.
mf
f
1a
2a
Var. 2a
Dol.
p
fz
p
Cre
scen
do.
p
p
Cresc.
fz
p
fz
fz
Cresc.
p
fz
Cresc.
1a
2a

Var. 3ª

Sempre piano.

p sempre staccato

Cresc.

1ª

2ª

f

mf

mf

Cresc.

p

p

Sempre piano.

p

f

Var. 4ª

p
p
fz
fz
f
f
fz
fz
fz
fz
f
f
p Dol.
mf
mf
fz
fz
p

Un poco più di moto.

Var. 5.

p *Cresc.* *fz*

Cresc

p *fz*

1ª 2ª

p *fz* *p* *fz*

fz *fz*

f *fz* *fz* *p* *p* *Cresc.* *fz*

p

Cresc. *f* *f*

1ª 2ª

Sempre piano e legato.

Var. 6ª

Il basso ben marcato

1ª 2ª *fz* *p* *fz* *fz* *fz*

p *fp* *fp*

Cresc.

1ª 2ª

Con fuoco.

Var. 7a

ff ff

fz

1a 2a

fz fz fz fz

Cresc.

ten. ten.

Ritardando.

Cresc.

ff

1a 2a

ff fz

Adagio.

Var. 8a.

p *fz* *p* ten.

Espressivo *fz*

Cresc. *f* *p*

fp

fz *fz* *Cresc.* *p*

fz *fz*

Cresc.

Cresc.

Cres – cen – do.

Cresc.

cresc.

Accelerando.

Ca – lan – do.

Vivace assai.

Var. 9a

p p

fz fz

fz p

1a CODA. 2a

f

p Cresc. f BIS

ff p Ritardando. p

All° molto.

TEMA.

p f p f p f f p f fp fp p p. p pp

Morendo.

FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

O.-A. LINDEMAN.

LINDEMAN (Ole-Andres), claveciniste et compositeur, naquit, en 1768, en Norvége. Après avoir fait de très-bonnes études, il se rendit à Copenhague pour passer ses examens à l'Université. Jusque-là il avait cultivé la musique comme amateur; à son arrivée dans la capitale du Danemark, il fit la connaissance de Wernicke, élève de Kirnberger et maître de chapelle du roi Christian VII. Sous la direction de cet éminent artiste, il étudia avec ardeur le clavecin et le contrepoint. Ses progrès furent tels qu'en quelques années il devint d'une habileté remarquable et fut admis aux séances musicales de la comtesse Schimmelman, qui réunissait chez elle tous les amateurs de bonne musique. Lindeman a professé pendant quelques années avec un grand succès à Copenhague, et c'est de cette époque que datent les compositions que je publie aujourd'hui. Ayant entrepris un voyage en Norvége pour se marier, il obtint la place d'organiste de Notre-Dame à Trondhjem (Drontheim), et il se fixa dans cette ville, où il a demeuré plus de cinquante ans. Il y est mort vers 1855.

Il paraîtra surprenant qu'avec des facultés musicales hors ligne, une éducation sérieuse et éminemment classique, Lindeman ait peu produit; mais l'étonnement cessera lorsqu'on saura que, père d'une nombreuse famille (il avait douze enfants), et sa place d'organiste ne lui rapportant que très-peu de chose proportionnellement à ses besoins, il était obligé de donner des leçons du matin jusqu'au soir, et qu'en rentrant chez lui il s'occupait de l'éducation musicale de ses enfants, tous devenus, sous sa direction, d'excellents musiciens et d'habiles exécutants.

Je crois que quelques ouvrages de Lindeman ont été gravés à Copenhague, cependant je n'en trouve aucune indication dans le grand catalogue de musique de Leipzig (1). — Gerber et M. Fétis n'ont point cité cet artiste dans leurs Dictionnaires biographiques. Je dois à M. Tellefsen de Trondhjem, professeur distingué de piano à Paris, élève de Lindeman, les détails qu'on vient de lire; je lui dois aussi les pièces que je publie aujourd'hui, et, une exceptée, toutes inédites. Bien qu'elles soient de petite dimension et par conséquent peu développées, elles ne méritent pas moins l'attention des connaisseurs. On distinguera sans doute le charmant *Minuetto* en *la* bémol, page 2, morceau qui a toujours obtenu beaucoup de succès dans les séances où je l'ai fait entendre, l'*Anglaise* en *si* bémol, page 6, et l'*Allegro*, page 8. On aperçoit dans ces deux derniers morceaux le musicien habitué à traiter les imitations et l'harmonie renversée.

(1) *Handbuch der musikalischen Literatur.* Leipzig, Whistling, 1828.

PIÈCES

pour le

CLAVECIN

PAR

Ole-Andres LINDEMAN.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1861.
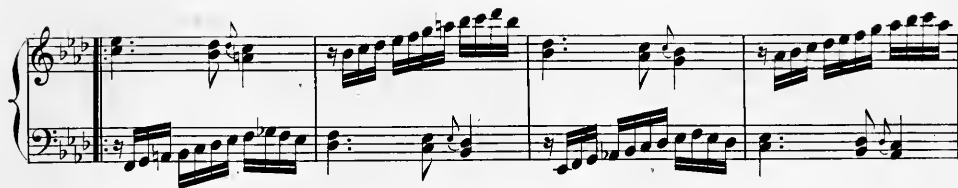
Minuetto.
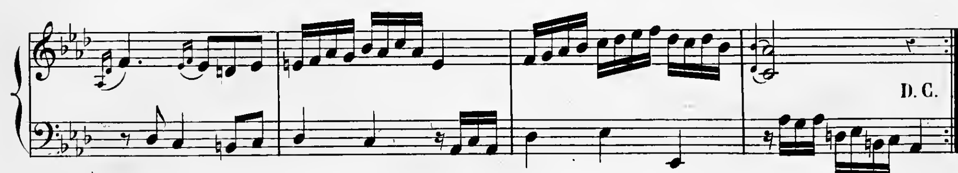
1ª

2ª
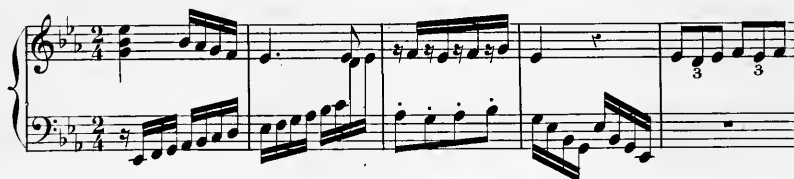
FIN
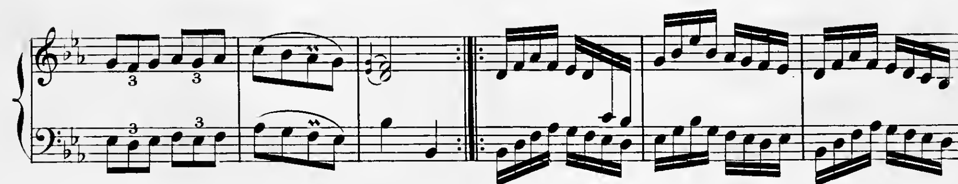
TRIO.
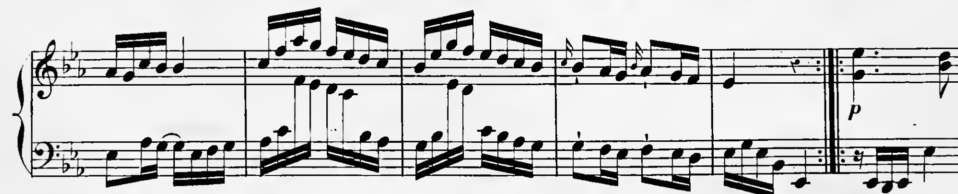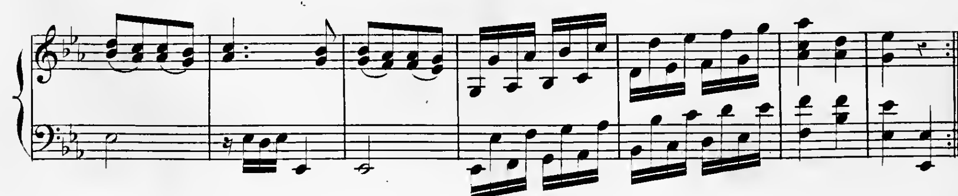




Anglaise.









Anglaise.

FIN

TRIO.

D C.

Polonaise.

Anglaise.

Contredanse.

1ª 2ª

FIN.

TRIO.

tr

tr

tr

D.C.

Allegro.

p p

f

p

f

Minuetto.

FINE.

TRIO.

D. C.

Minuetto.

g

d

d

g

FINE.

TRIO.

D. C.

DEUX MENUETS

pour le

CLAVECIN ou PIANO,

PAR

SCHWANENBERG.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1861.

T. d. P. (5) B.

SCHWANENBERG — Deux Menuets.

Minuetto.

tr

TRIO.

FINE.

1ª 2ª

tr 3

D. C.

Minuetto.

tr

tr

3

3

3

3

3

3

1ª
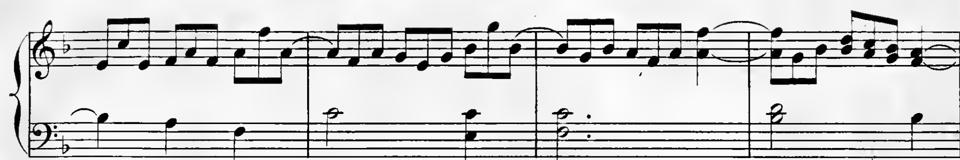
2ª
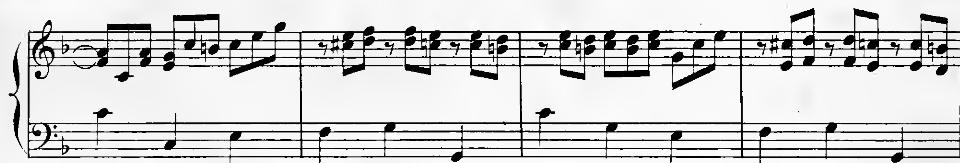
3
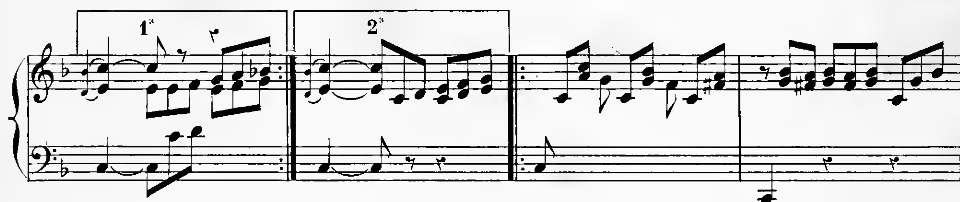
3
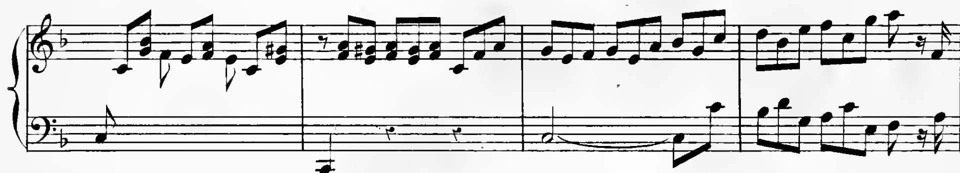
3
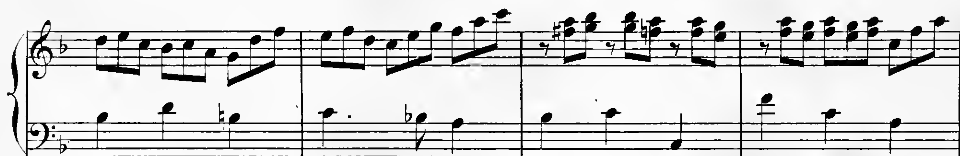
3
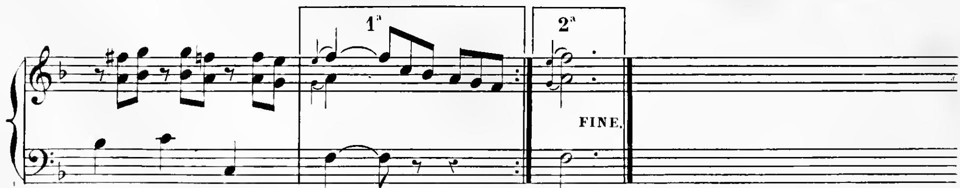





1a
2a






1a
2a
FINE.

